العروض العربى صياغة جديدة

الجزء الثانى

الأستاذ الدكتور
زين كامل الخويسكى

دكتور
محمد مصطفى أبو شوارب



تليفاكس : ٠٣/٥٣٥٤٤٣٨ الإسكندرية

إهـــــــداء2005

المرحوم الدكتور/ محمد زكى العشماوى

الإسكندرية

العروض العربى

صياغة جديدة

العروض العربى صياغة جديدة

الجزء الثانى

أ.د. زين كامل الخويسكى، د. محمد مصطفى أبو شوارب

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن دربالة بلوك رقم ٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية

رقم الإيداع: ٤٦٤٨/ ٢٠٠٢

الترقيم الدولى: 7 - 242 - 327 - 977

العروض العربى صياغة جديدة

(الجزء الثانى)

الأستاذ الدكتور
زين كامل الخويسكى

الدكتور
محمد مصطفى أبو شوارب

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية

المقدمـــة

الحمدلله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسـلين، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم -وعلى آله وصحبه أجمعين،

وبعد..

فقد لاقى الجزء الأول من كتابنا "العروض العربى صياغة جديدة" من النجاح والإقبال ما أعاننا على إصدار تتمته وتكملته فى هذا الجزء الذى نسأل الله العلى القدير أن يحظى بما حظى به سابقه من إعجاب القراء وتقدير الدارسين.

وإذا كنا قد انصرفنا فى الجزء الأول إلى تناول أصول الإيقاع فى الشعر العربى، وتحليل النظام العروضى، وتقسيم بحور الشعر على ثلاث مجموعات تأسيسًا على التركيب البنائى للتفعيلة، فى إطار يلتزم بالقواعد العامة للعروض الخليلى -فإننا قد توجهنا فى هذا الجزء إلى تناول التطور الإيقاعى فى الشعر العربى على مدى عصوره المختلفة.

ولما كان القارئ المتفحص بإمكانه أن يلحظ فى وضوح أن جُلّ التغيرات والتطورات الإيقاعية التى لحقت بالشعر العربى، إذا ترجع فى المقام الأول إلى ما طرأ على النظام القافوى من تعديل وتبديل -فكان من الطبعى أن نبدأ هذا الجزء بدراسة القافية؛ من حيث تعريفها وأنواعها وحروفها وحركاتها وظواهرها وأهم ما يطرأ عليها من عيوب.

ثم تعرضنا في القسم الثاني إلى **تطور القافية في الشعر العباسي**؛ مبرزين جهود الشعراء العباسيين في إثراء الإيقاع الشعرى عبر تنويع القافية، مركزين على إبراز أهم ألوان تعدد القوافي في الشعر العباسي، وخاصة المزدوج، والدوبيت، والمسمطات بأشكالها المختلفة جميعًا.

واستقل القسم الثالث بدراسة **الموشحات الأندلسية**؛ بوصفها أهم محاولات التنويع الإيقاعي في الشعر العربي القديم، ولعل الدراسة لم تنشغل في تناولها الموشحات الأندلسية بنشأتها وأصولها وموضوعاتها وغير ذلك من الموضوعات التي تعنى بها الدراسات الأدبية، وإنما انحصر تركيزها على دراسة البنية الإيقاعية التي تتألف منها الموشحات، والنماذج المختلفة لها.

أما القسم الرابع فقد انصرف إلى تناول **تطورات القافية في الشعر العربي الحديث**، محاولاً تلمس آثار تنوع القوافي لدى شعراء الاتجاه الإحيائي، ثم ركزت الدراسة جهودها على استقراء محاولات شعراء الرومانسية منذ مطران ومرورًا باتجاهاتها الثلاثة عند أصحاب الديوان، والمهاجر الأمريكي، وأبوللو، وما أحرزه هؤلاء الشعراء من نتائج وما حققوه من آثار لا تختلف كثيرًا في جوهرها عن جهود القدماء من الشعراء العباسيين والوشاحين الأندلسيين.

ثم كان القسم الخامس الذى عنينا فيه بدراسة **حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة** التي ارتبطت بالاتجاه الواقعي في الشعر العربي المعاصر، وقامت على يد جيل الرواد وفي مقدمتهم صلاح عبد

الصبور ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطى حجازى، الذين برزت جهودهم فى تطوير الإيقاع الشعرى فى شعرنا العربى الحديث على مستوى الوزن والقافية معًا، محدثين بعض التطورات والتعديلات على بنية التفعيلة ذاتها، فضلاً عن تنويعهم النظام القافوى على نحو يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية دون ارتباط بنظام ثابت.

وقد توزع هذا القسم بين مبحثين رئيسين :

أولهما – الظواهر العامة للشعر الحر أو شعر التفعيلة، والتى تتمثل أهم ملامحها فى طريقة الوزن، والتدوير، وامتزاج التفاعيل وتداخلها، والتغيرات الإيقاعية (الزحافات والعلل)، وتعدد الأضرب، ونظام القوافى.

وثانيهما – دراسة النظائر الإيقاعية للشعر الحر، وتحليل أوزانه، معتمدين على نفس التقسيم الذى أسسنا له فى الجزء الأول؛ فاشتملت المجموعة الأولى على أوزان : المتدارك (الخبب)، والرجز، والكامل، والبسيط، والسريع.

واشتملت المجموعة الثانية على وزنى : الرمل والخفيف.

أما المجموعة الثالثة فقد اشتملت على أوزان : المتقارب والطويل والوافر والهزج.

وقد حاولنا فى كل وزن أن نركز على إبراز أهم خصائص استعمال الوزن فى الشعر الحر، ونماذج البناء الإيقاعى لتفعيلته فى الحشو والضرب.

ثم أفردنا فى نهاية الكتاب عددًا من **الملاحق** التى تسهل دراسة الزحافات والعلل، وأشكال التفاعيل وتغيراتها المختلفة.

وقد التزمنا في ذلك كله المنهج الذي تخيرناه لأنفسنا في الجزء الأول، والذي يرتبط بغايتنا من وضع هذا المؤلَّف بوصفه عملاً تعليميًا في المقام الأول، لا يهدف إلى عرض ظواهر أدبية، أو تناول قضايا نقدية، وتحديد قيم فنية؛ وإنما يسعى إلى أن يكون عونًا لراغبي تعلم العروض العربي وموسيقى الشعر والإلمام بأصول هذا العلم وتفاصيله.

وبعد فنسأل الله العلي القدير أن ينفع بهذا العمل المتواضع، وأن يثيبنا عليه من فضله ورحمته، والله من وراء القصد

والله المستعان

أ. د. زين كامل الخويسكي

د. محمد مصطفى أبو شوارب

القافية

تعريف القافية وأهميتها :

القافية هى -كما عرّفها ابن السراج الشنتريني- كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة. فهى تقفو الأبيات أى تكون بآخرها.

والقافية عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطرادًا منظمًا فى نهاية الأبيات، حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقعة، بالنسبة لسامع الشعر العربى بين فترات زمنية منتظمة. وهى كما يقول عنها الأستاذ الدكتور عثمان موافي: من أهم أجزاء الإيقاع التى تتحكم فى ضبطه واتزانه وتساعد الوزن على إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمى فى القصيدة.

ولهذا يمكن اعتبارها ضابط الإيقاع فى البيت الشعرى. وهذا يفسر لنا -كما يقول الدكتور عثمان- سر تسمية العرب لها بحافر الشعر، وعلى هذا فهى لا تعد ضابط الإيقاع فى البيت وحده، ولكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع فى القصيدة كلها وعنصرًا موحدًا بين أجزاء الإيقاع فيه.

تحديد القافية :

وقد اختلف العروضيون والعلماء حول تعريف القافية، وذهبوا فى ذلك إلى ما يلى :

١- اعتبرها الخليل بن أحمد من آخر حرف فى البيت، إلى أول ساكن يليه، مع حركة ما قبله.

٢- اعتبرها الأخفش آخر كلمة فى البيت، لأنه لو قيل لواحد: اكتب قوافي قصيدة ما، لكتب آخر كلمة من كل بيت. وعلى ذلك عامة الناس.

٣- اعتبرها الفراء حرف الروى وحركته، لأنه الحرف الذى تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة نونية ولامية وغير ذلك، وعلى هذا مصنفو الكتب القديمة.

وتعريف الخليل بن أحمد هو أصح هذه التعاريف وأدقها. ويمكن إعادة صياغته كما يلي :

القافية : هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنيْن في البيت.

خطوات تحديد القافية :

ويمكن أن نحدد قافية أي بيت شعري كما يلي :

١- نكتب الشطر الثاني (أو البيت كتابة عروضية)

٢- نجري عملية التقطيع العروضي

٣- نحدد الساكنيْن الأخيريْن والمتحرك الذي قبلهما في التقطيع العروضي ونقابلهما بحروفهما في البيت الشعري.

وعلى تعريف الخليل بن أحمد، يمكن أن تكون القافية على عدة أشكال؛ من حيث عدد كلماتها، وعدد الحروف المتحركة بين ساكنيها.

أولاً- أنواع القافية من حيث كلماتها في الصورة اللفظية :

ويمكن أن تنقسم القافية من حيث كلماتها في الصورة اللفظية على أربعة أقسام :

أ- بعض كلمة : أي جزء من كلمة وذلك كقول جرير :

١ وحالفهـا فقـرٌ قديـمٌ وذلّـةٌ وبئسَ الحليفـانِ المذلّـةُ والفَقْـرُ

1 وحالـ فها فقرن قديمن وذللتن وبئس لـ حليفان لـ مذللـ ـة ولفقرو

2 ‎//ه/ ‎//ه/ه/ه ‎//ه/ه ‎//ه//ه ‎//ه/ه ‎//ه/ه/ه ‎//ه/ ‎//ه/ه/ه

3 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

لاحظ أن القافية في هذا البيت هي قوله "فقرُ" من الفاء إلى الواو الناشئة من إشباع ضمة راء الروي.

ب- كلمة: أي أن القافية تكون كلمة واحدة، وذلك كقول البحتري :

٢ يُقيِّض لى من حيث لا أعلم النـوى ويسـرى إلىَّ الشـوق مـن حيـث أعلـمُ

1 يقيـ ض لى من حيـ ث لا أعـ لم ننـوى ويسرى إليى ششو ق من حيـ ث أعلمو

2//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ ٥ //٥//٥

3 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لاحظ أن القافية فى هذا البيت هى قوله : "أعلم" مـن الهمزة إلى الواو الناشئة من إشباع ضمة ميم الروى.

جـ ـ كلمة وبعض كلمة: أى كلمة وجزء من كلمة، وذلك كقول كثير:

٣ لو أنّ عزّة خاصمت شمس الضحى فـى الحسـن عنـد موفّـقٍ لقضـى لهـا

1 لوأنن‌عز زةخاصمت شمس‌ضضحى فلحسن عنـ ـد موففقن لقضى لها

2 /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥

3 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لاحظ أن القافية فى هذا البيت هى قوله "ضى لها" من الضاد إلى ألف لها.

د ـ كلمتان : أى أن القافية تكون من كلمتين، وذلك كقول الأعشى :

٤ لا يرقع النـاس مـا أوهـى وإن جهـدوا طـول الحيـاة ولا يوهـون مـا رقعـا

1 لا يرقع نـ ناس ما أوهى وإن جهدو طـول لحيا ة ولا يوهـون مـا رقعـا

2 /٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥

3 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لاحظ أن القافية فى هذا البيت هى قوله : "ما رقعا"، من الميم إلى ألف رقعا.

ثانيًا- أنواع القافية من حيث عدد الحروف بين الساكنيْن :

تنقسم القافية باعتبار عدد الحروف التى تفصل بين ساكنيها، وهما الساكنان الأخيران فى البيت -على خمسة أقسام :

أ ـ قافية المتكاوس :

وهي ما كان بين ساكنيْها أربعة أحرف متحركات، وتكون صورتها على ذلك : /٥///٥ وذلك كقول العجاج من أرجوزة له :

0 قد جبر الدينَ الإلهُ فَجُبِرْ

1 قد جبرد دين لإلا ه فجبر

2 /٥///٥ /٥/٥//٥ ////٥

3 مستعلن مستفعلن متعلن

وهذا النوع من القوافي قليل في الشعر العربي.

وإنما سمي متكاوسًا لأنه أكثر ما يجتمع في القافية من الحركات.

والتكاوس اجتماع الإبل وازدحامها على الماء. وقيل: سمي بذلك لاضطرابه ومخالفته المعتاد، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم، وذلك غاية في الاضطراب.

ب ـ قافية المتراكب :

وهي ما كان بين ساكنيْها ثلاثة أحرف متحركة، وتكون صورتها على ذلك : /٥//٥ وذلك كقول المتنبي :

٦ أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصموا

1 أنام مل ء جفو ني عن شوا ردها ويسهر ل خلق جر راها ويخ تصمو

2 //٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ ///٥ //٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥

3 متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وإنما سمي متراكبًا لأن الحركات توالت، فركب بعضها بعضًا. وذلك دون التكاوس لأنه دون الاضطراب.

جـ ـ قافية المتدارك :

وهي ما كان بين ساكنيْها حرفان متحركان، وتكون صورتها على ذلك : /٥//٥ وذلك كقول زهير:

٧ ومهما تكن عند امرئ من خليقة	وإن خالها تخفى على الناس تُعْلَمِ
1 ومهما تكن عند مـ رئن من خليقتن	وإن خا لها تخفى علنا س تعلمى
2 //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥
3 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

وإنما سمي متداركًا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين، والتدارك دون التراكب، لأن الخيل إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضًا.

د ـ قافية المتواتر :

وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وتكون صورتها على ذلك : /٥/٥ وذلك كقول جرير :

٨ فلو شاء قومي كان حلمي فيهمُ	وكان على جهال أعدائهم جهلي
1 فلو شا ء قومي كا ن حلمـ ي فيهمو	وكان على جهها ل أعدا ئهم جهلي
2 //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥/٥
3 فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وإنما سمي متواترًا لأن المتحرك فيه يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات كما في المتدارك وما فوقه. ويقال تواترت الإبل إذا جاء شيء منها ثم انقطع، ثم جاء شيء آخر منها كذلك.

* وأكثر قوافي الشعر العربي بين المتدارك والمتواتر.

هـ - قافية المترادف :

وهي ما لم يكن بين ساكنيْها شيء على الإطلاق، أي هي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على ذلك : /٥٥ وذلك كقول النابغة :

٩ هـــذا غـــلامٌ حســـنٌ وجهـــهُ   مســـتقبل الخـــير ســـريع التمـــامْ

1 هاذا غلا	من حسنن	وجههو	مستقبل لـ	خير سريـ	ع تتمـام
2 /٥/٥//٥	/٥///٥	/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥///٥	/٥//٥٥
3 مستفعلن	مستعلن	مفعلا	مستفعلن	مستعلن	مفعلات

وإنما سمى مترادفًا، لأن أحد الساكنين يردف الآخر.

حروف القافية وحركاتها

وحروف القافية هي الحروف التى إذا عرض أحدها فى أول أبيات القصيدة، لزم مجيئه فى سائر أبيات القصيدة، وحروف القافية ستة هى :

أ ـ الروى :

هو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات، ومن ثم تنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية المتنبى، ودالية طَرَفة، وهمزية شوقى، ونونية ابن زيدون، وغير ذلك.

وقد اشترطوا توحد الروى وحركته فى القصيدة كلها.

وإنما سمى رويًا، لأن الروى فى اللغة للجمع والاتصال والضم. وحرف الروى هو الذى ينضم ويجتمع إليه جميع حروف البيت. وقيل إنه أخذ من الرواء وهو الحبل الذى يشد به، أو من الرواية التى هى حفظ الشىء، لأنه حافظ للقصيدة من الاختلاط بغيرها، أو من الارتواء، لأنه تمام البيت، وحركة حروف الروى تسمى المجرى، لأن الروى يجرى منه إلى حروف الوصل، وحركة ما قبل حرف الروى الساكن تسمى توجيهًا.

ب ـ الوصل :

هو الحرف الذى يلى حرف الروى المتحرك. وهى إما حرف مد، ينشأ عن إشباع حركة الروى، سواء كان ظاهرًا فى الرسوم أو منطوقًا فحسب، وإمّا هاء.

والوصل كالروى إذا وجد فى بيت، لزم وجوده فى سائر الأبيات: وإنما سمى وصلاً لاتصال صوته بالروى.

والوصل على ذلك يكون بأربعة أحرف هى : (الوصل الظاهر فى رسم الكتابة) :

١ – **الألف** : وذلك كقول شوقي : (الباء روى والألف وصل)

سـلوا قلبـي غداة سلا وتابا　　　لعل على الجمال لـه عتابـا

٢– **الـواو** : وذلك كقـول جرير : (الميم روى والـواو وصـل، نشـأت عـن إشباع ضمة الروى) :

متى كان الخيام بذى طلوح　　　سقيت الغيث أيتها الخيامُ

٣– **الياء** : وذلك كقول امرئ القيس : (اللام روى والياء وصل)

وليل كموج البحر أرخى سدوله　　　عليّ بأنواع الهموم ليبتلى

٤–**الهاء**: وهى إما ساكنة،وذلك كقول المتنبى: (الميم روى والهاء وصل)

بليـت بلـى الطلال إن لم أقف بها

وقوف بخيل ضاع فى الترابِ خاتـمُهْ

وإما مفتوحة وذلك كقول لبيد : (الميم روى والهاء وصل)

أو لم تكـن تـدرى نَـوَارُ بأننى　　　وصّـالُ عقدِ حبائـل جذّامُهَا

أو مضمومة، وذلك كقول الشاعر : (النون روى والهاء وصل)

فيما لائمى دعنى أغالى بقيمتى　　　فقيمـة كـل الناس ما يحسنونه

أو مكسورة، وذلك كقول الحكم بن نهشل : (اللام روى والهاء وصل)

كـل امرئ مصبّحٌ فـى أهلـه　　　والموت أدنى من شراك فعلهِ

ومن العروضيين من يرى أن الوصل قـد يكـون بالكـاف السـاكنة إذا اتحدت الحروف التي قبلها، وذلك كقول ابن زيدون : (العين روى والكاف وصل) :

ودع الصبرَ محـبٌّ ودعـك　　　ذائع مِنْ سرّه ما استودعك

والجميع على أن حرف المد الناشئ عن إشباع حركة القافية في التقطيع العروضي يسمى وصلاً، وتسمى حركة هاء الوصل نفاذاً، لأنها نفذت إلى حرف الخروج.

جـ - الخروج :

هو حروف مد (ألف / واو / ياء) يكون بإشباع حركة هاء الوصل، أي أن الخروج لا يكون إلا بعد هاء الوصل المتحركة، وذلك كالألف في "جذامها" والواو في "يحسنونه" الناشئة عن إشباع ضمة الهاء، والياء في "نعلِه" الناشئة عن إشباع كسرة الهاء، في الأبيات السابقة.

وإنما سمي خروجًا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي.

ومثال الخروج بالألف قول المتنبي :

وما لي ثناءٌ لا أراك مكانه   فهل لك نعمى لا تراني مكانها

فالنون روي والهاء وصل والألف خروج.

ومثال الخروج بالواو قول رؤبة :

وبلد عامية أعماؤُهُ

فالهمزة التي على الواو الأولى روي والهاء وصل والواو الناشئة عن إشباع ضمة الهاء خروج.

ومثال الخروج بالياء قول أبي النجم :

تجرُّد المجنون من كسائِهِ

فالهمزة روي والهاء وصل والياء الناشئة عن إشباع كسرة الهاء خروج.

ومعنى ذلك أن الخروج لا يكون إلا بعد هاء الوصل المتحركة.

وجميع العروضيين على أن حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل في التقطيع العروضي يسمى خروجًا.

د ـ الردف :

هو حرف من حروف المد (الألف، الواو، الياء بعد حركة مجانسة: الفتحة، الضمة، الكسرة) أو حرف حروف اللين (الواو / الياء) بعد حركة غير مجانسة، ويسبق الروى، دون حاجز بينهما.

أى أن الردف هو حرف مد، تسبقه حركة من جنسه، أو حرف لين تسبقه حركة مغايرة، ويسبق الروى مباشرة من غير أن يفصل بينهما فاصل.

وإنما سمى ردفًا لوقوعه خلف الروى مباشرة، كالردف خلف راكب الدابة.

وقد تجتمع الواو والياء كردف لروى واحد فى قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها.

– فالألف تكون ردفًا كما فى قول المتنبى :

إذا غنـى الحمـامُ الورقُ فيهـا أجابـتْهُ أغانـيُّ القيـانِ

فالألف ردف والنون روى والياء ناشئة عن إشباع كسرة نون الروى وصل.

– والواو (حرف مد) تكون ردفًا، كما فى قول كعب بن سعد الغنوى :

أخى ما أخى لا فاحش عند بيته ولا وَرِعٌ عنـد اللقـاء هيُوب

فالواو ردف والباء روى والواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق الردف هى الضمة، حركة مجانسة لحرف الردف.

– وفى القصيدة نفسها تأتى الياء (حرف مد) ردفًا، كما فى قوله :

وحدثتمانى أنما الموت فى القرى وكيف وهاتا هضبة وقليبُ

فالياء ردف والباء روى، والواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق ياء الردف هى الكسرة التى على لام قليب، وهى حركة مجانسة لحرف الردف.

- والواو (حرف لين) تكون ردفًا كما في قول امرئ القيس :

وراويتــي فـوق كـل الـرواة على كل صوت لي الأُبضَ صَوتُ

فالواو ردف والتاء روى والواو الناشـئة عن إشباع ضمة تاء الروى وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق واو الردف، هي الفتحة التي على صاد صوت، وهى حركة غير مجانسة للردف.

- وفي القصيدة نفسها تأتى الياء (حرف لين) ردفًا كما في قوله :

فأصبح قد بان منى السَّفَاهُ وأبصـرتُ أمـرىَ ثــم أرْعَوَيتُ

فالياء ردف والتاء روى والـواو الناشئة عن إشباع ضمة تاء الروى وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق ياء الردف هي الفتحة التي على واو أرعويت، حركة غير مجانسة لحرف الردف.

هـ - التأسيس :

هو ألف يفصل بينها وبين الروى حرف واحد متحرك، وتكون ألف التأسيس في الكلمة التي بها حرف الروى دون شرط كما في قول المتنبي:

فإذا احتجبْتَ فأنت غير محجَّــبِ وإذا بطنـتَ فأنت عين الظاهرِ

فالألف تأسيس، والهاء بين التأسيس والروى (دخيل) والراء روى والياء الناشئة عن إشباع حركة حرف الروى وصل.

- أما إذا كانت ألف التأسيس في كلمة أخرى غير كلمة الروى، فيشترط أن يكون الروى ضميرًا أو جزءًا من ضمير.

فمثال مجيء الروى ضميرًا قول مجنون بني عامر :

وقد كنت أعلو حب ليلى فلم يزل بىَ النقضُ والإبرام حتى علانيا

فيــا ربَّ سـوِّ الحب بيني وبينها يكــون كفافــًا لا علىَّ ولا ليـا

فالألف في علانيا تأسيس والنـون دخيل والياء روى وألف الإطلاق وصل والألف في لا تأسيس واللام دخيل والياء روى وألف الإطلاق وصل.

لاحظ أن ألف "علانيا" من نفس كلمة الروى، أما الألـف "لا" فهـى من كلمة أخرى، إلا أنها اعتبرت تأسيسًا؛ لأن الروى ضمير ولأن بإزائها ألـف علانيا.

ومثال مجيء الروى جزءًا من ضمير، قول عوف بن عطية :

هما إبـلان فيهما ما علمتمُ   فأدوهمـا إن شـئتمُ أن نسالما
فإن شـئتمُ ألقحتُـمُ ونتجتُـمُ   وإن شـئتمُ عينًا بعين كما هما

فالألف فى نسالما تأسيس واللام دخيل والميم روى وألف الإطلاق وصل.
والألف فى كما تأسيس والهاء دخيل والميم روى وألف الإطلاق وصل.

لاحظ أن ألف نسالما من نفس كلمة الروى. أما ألف كما، فهى من كلمة أخرى، إلا أنها اعتبرت تأسيسًا لأن الـروى بعـض مـن ضمـير، ولأن بإزائها ألف نسالما.

- أما إذا كانت الألف من كلمة أخـرى غير كلمـة الروى، ولم يكـن الروى ضميرًا أو جزءًا من ضمير، فلا يجوز أن نعتبر هذه الألف تأسيسًا. وذلك كما فى قول عنترة :

الشاتمىْ عِرْضى ولم أشتمهما   والناذرَيْنَ إذا لم القهما دمى

فالألف فى ألقهما ليست تأسيسًا، لأنها مـن كلمـة والروى مـن كلمـة أخرى، والروى ليس بضمير ولا جزء من ضمير.

وإنما سمى تأسيسًا لأن الألف ههنا على القافية، كأنها أس لها.

وتسمى فتحة ما قبل ألف التأسيس رسًا وهو الأول.

و - الدخيل :

هو الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس وقبـل حـرف الروى؛ كالهـاء فى الظاهر، والنون فى علانيا، واللام فى لاليا، واللام فى نسالما، والهاء فـى كما هما.

وإنما سمي دخيلاً لأنه يختلف من قافية إلى أخرى، مع وجوده بين حرفين لا يختلفان، وهما التأسيس والروى.

وحركة حرف الدخيل تسمى إشباعًا، تشبيهًا لها بحركة حرف الروى واشترطوا توحدها.

وعلى ذلك، فحروف القافية وحركاتها هي :

١- الروى وحركته تسمى المجرى، وحركة ما قبله إذا كان ساكنًا، تسمى التوجيه.

٢- الوصل وحركة هائه تسمى النفاذ.

٣- الخروج.

٤- الردف وحركة ما قبله تسمى الحذو.

٥- التأسيس وحركة ما قبله تسمى الرسُّ.

٦- الدخيل وحركته تسمى الإشباع.

ويتبقى لنا بعد أن عرضنا لأحرف القافية وحركاتها، ملاحظتان هامتان:

الأولى- لا يجتمع الردف مع التأسيس والدخيل، فإما ردف وإما تأسيس ودخيل

- فقافية مثل : "تعجبُ" تشتمل من الحروف على الروى وهو الباء، والوصل وهو الواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى.
- وقافية مثل "خضابها" تشتمل من الحروف على الردف وهو الألف، والروى وهو الباء والوصل وهو الهاء والخروج وهو الألف.
- وقافية مثل "رواحلُهْ" تشتمل من الحروف على التأسيس وهو الألف، والدخيل وهو الحاء والروى وهو اللام والوصل وهو الهاء الساكنة.

ولو كانت الهاء متحركة، لكان حرف المد الناشئ عن إشباع حركتها خروجًا. فقافية مثل "يداعبها" تشتمل من الحروف على التأسيس وهو الألف، والدخيل وهو العين، والروى وهو الباء والوصل وهو الهاء والخروج وهو الألف.

الثانية- حروف الهجاء من حيث كونها رويًا :

أولاً - ما لا يجوز أن يكون رويًا من حروف الهجاء ستة أحرف هي :

١- ألف الاثنين في نحو "قتلا"، وألف الإطلاق في نحو "ضبابا" والألف اللاحقة لضمير الغائبة في نحو "يصاحبها"، فهي ليست رويًا ولا وصلاً، كألف قتلا وضبابا، وإنما هي خروج لأن الهاء هي الوصل. والألف المبينة للحركة، كما في نحو "أنا، عندنا، السنا، أمرنا". والألف المبدلة عن التنوين المنصوب أو نون التوكيد الخفيفة.

٢- واو الجماعة المضموم ما قبلها في نحو "ضربوا" فالواو وصل والباء هي الروى، وواو الإطلاق، أو واو الإشباع سواء كان الإشباع لحرف الروى نحو "شبابو" أو كان الإشباع لضمير الوصل نحو "حمدتهو" أو "بعضهمو".

٣- ياء المتكلم المكسور ما قبلها نحو "حبيبتى" وياء التأنيث المكسور ما قبلها نحو "سبحى"، وياء الإطلاق سواء كان الإطلاق لحرف الروى نحو "منزلى" أو كان الضمير الوصل نحو "لِمَالِهِى"، و"بِشَأْنِهِى".

٤- هاء السكت الساكنة نحو "رواحلهْ"، وهاء الضمير المتحرك ما قبلها سواء كانت هى ساكنة أو متحركة، والهاء المنقلبة عن تاء التأنيث الساكنة فى نحو "فاطمهْ وخديجه".

٥- التنوين لا يكون رويًا، فإذا جاء في القافية يبدل بالألف نصبًا والواو رفعًا والياء جرًا.

٦- نون التوكيد الخفيفة مثل "اصبرن" تقلب ألفًا "اصبرا".

ثانيًا-ما يجوز أن يكون رويًا ووصلاً من حروف الهجاء ثمانية أحرف هي:

١- الألف الأصلية في نحو "إذا الهدى"، وألف التأنيث الزائدة في نحو "حبلى".

٢- الواو الأصلية الساكنة، المضموم ما قبلها في نحو يدعو ويعلو.

٣- الياء الأصلية الساكنة، المكسور ما قبلها مثل يرمى والقاضي.

٤- ياء النصب المخففة، مثل أبي.

٥- الهاء الأصلية، المتحرك ما قبلها مثل : متشابِه، شبهَه، مُتنبَّه.

٦- تاء التأنيث الساكنة، مثل ضربتْ والمتحركة مثل عاتكةُ.

٧- كاف المخاطبة مثل لكَ، بكَ، أحمدكُ.

٨- الميم بعد الهاء في نحو : ما لهم وصاحبهم، وبعد الكاف في نحو: ما لكم وصاحبكم.

ولنا أن نلاحظ أن ما يجوز وصلاً أو رويًا، إذا جاء في بعض أبيات القصيدة دون بعض، يجب أن يكون وصلاً؛ لأن الروى لازم التكرر في سائر أبيات القصيدة.

ثالثًا : ما يجب أن يكون رويًا وهي كما يلي :

١- جميع حروف الهجاء فيما عدا ما سبق، مثل : الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء والدال والذال والراء والزاي، والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين والفاء والقاف والكاف واللام والميم والنون.

٢- الواو إذا سكنت وفتح ما قبلها مثل : ادعَوْا وانهوْا؛ وإذا سكن ما قبلها مثل : سهْو ولهْو؛ وإذا تحركت وتحرك ما قبلها، مثل: هُوَ؛ وإذا شددت مثل دنوّ وعلوّ.

٣- الياء إذا سكنت وفتح ما قبلها مثل ادعَيْ، واسعَيْ؛ وإذا سكن ما قبلها مثل: ظبى، ونهى، وإذا تحركت وتحرك ما قبلها، مثل : هى ورضى، وإذا شددت مثل: غيّ، عيىّ، دعىّ.

٤- ياء النسب المشددة مثل عراقىّ، سورىّ.

٥- الهاء الساكن ما قبلها، أصيلة كانت مثل شبه، أو زائدة مثل محياها، أو مضاعفة مثل مياهها، وشبيهها.

وينبغى علينا أن نلاحظ أن حرف الروى لا يأتى بعده أكثر من حرفين، وهما الوصل والخروج، فإذا كان الحرف الأخير لا يصلح أن يكون رويًا، ننظر إلى الحرف الذى قبله، فإذا كان هو الآخر لا يصلح أن يكون رويًا، فإنه يجب أن يكون ثالثهما هو الروى، لأن الروى لا يأتى بعده أكثر من حرفين.

أنواع القافية من حيث التقييد والإطلاق

وقد قسم العلماء القافية على قسمين رئيسيين :

أ- القافية المقيدة :

والقافية المقيدة هى القافية الساكنة أى الساكن رويها؛ مثل قول سويد بن أبى كاهل :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتّسعْ

ب ـ القافية المطلقة :

والقافية المطلقة هى القافية المتحركة، أى المتحرك رويها، سواء أكانت الحركة ضمة أو فتحة أو كسرة، وذلك مثل قول النابغة (مجرى الضم):

أتانى أبيت اللعن أنك لُمْتَنى   وتلك التى أهتم منها وأنصبُ

وقول جرير (مجرى الفتح) :

أقلى اللوم عاذل والعتابا   وقولى إن أصبت لقد أصَابَا

وقول البحترى (مجرى الكسر) :

أهلاً بذلكم الخيال المقبل   فعل الذى نهواه أو لَم يفعَلِ

والقوافى المقيدة على ثلاثة أنواع، والمطلقة على ستة.

أولاً : القوافى المقيدة :

أ- القافية المقيدة المجردة :

أى التى جردت من حروف القافية فيما عدا الروى.

وذلك مثل قول المتنبى :

وزيارة عن غير بموعِدْ   كالغمض فى الجفن المسَهَّدْ

وقافية البيت قوله : سَهْهَدْ وهى قافية مجردة من المتواتر، ورويها الدال الساكنة، ويلزمها لازمان : الروى وفتحة ما قبله (التوجيه).

ب- القافية المقيدة المردفة :

وهى التى قبل رويها الساكن ردف.

وذلك مثل قول المتنبى :

ما أنا والخمرُ وبطيخةٌ   سوداءُ فى قِشرٍ من الخيزَرَانْ

وقافية البيت قوله : ران، وهى قافية مقيدة مردفة من المترادف، والألف ردف، والنون الساكنة روى. ويلزمها ثلاثة لوازم : الروى (نون ساكنة) والردف (الألف)، والحذو (حركة ما قبل الردف).

جـ- القافية المقيدة المؤسسة :

وهى التى قبل رويها الساكن دخيل وتأسيس.

وذلك مثل قول الشاعر :

نَهْنِهْ دموعك إن من   يبكى من الحدثان عاجِزْ

وقافية البيت قوله : عاجزْ، وهى قافية مقيدة، مؤسسة من المتواتر، والألف تأسيس والجيم دخيل والزاى روى. ويلزمها خمسة لوازم : الروى (زاى ساكنة)، والدخيل، والتأسيس، والرس (فتحة ما قبل التأسيس)، وإشباع حركة الدخيل (الكسرة).

ثانيًا : القوافى المطلقة :

أ- القافية المطلقة المجردة :

وهى التى لا ردف قبل رويها المتحرك والتأسيس، وذلك مثل قول المتنبى :

إذا كان مدحٌ فالنسيب المقدمُ   أكل فصيح قال شعرًا مُتَيَّمُ

وقافية البيت قوله : تَيْيَمُو وهى قافية مطلقة مجردة من المتدارك، والميم روى وحركتها المجرى والواو وصل.

ب- القافية المطلقة المؤسسة :

وهى التى قبل رويها المتحرك دخيل وتأسيس، وذلك كقول المتنبى:

على قدر أهل العزم تأتى العزائمُ   وتأتى على قدر الكرام المكارمُ

وقافية البيت قوله : كارمُ وهي قافية مطلقة مؤسسة من المتدارك والألف في المكارم تأسيس وحركة ما قبلها رس، والراء دخيل وحركتها إشباع، والميم روى وحركتها المجرى والواو وصل.

جـ- القافية المطلقة المردفة :

وهي التي قبل رويها المتحرك حرف ردف.

وذلك كقول المتنبي :

أين أزمعت أيهذا الهمامُ نحن نبتُ الرُّبا وأنت الغمامُ

وقافية البيت قوله : مامو وهي قافية مطلقة، مردفة من المتواتر، والألف في الغمام ردف، وحركة ما قبلها حذو، والميم الأخيرة روى وحركتها مجرى والواو وصل.

د- القافية المطلقة بخروج :

وهي التي بعد رويها المتحرك وصل وخروج.

وذلك كقول المتنبي :

أودُّ من الأيام ما لا تودُّهُ وأشكو إليها بيننا وهي جندُهُ

وقافية هذا البيت قوله : جندهو وهي قافية مطلقة بخروج من المتدارك. والدال روى وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والواو خروج.

هـ- القافية المطلقة المردفة بخروج :

وهي التي قبل رويها المتحرك ردف وبعدها وصل وخروج.

وذلك كقول المتنبي (من الرجز) :

حَجَّبَ ذا البحر بحارٌ دونَهُ

وقافية هذا البيت قوله : دونهو وهى قافية مردفة بخروج من المتدارك. والواو الأولى ردف، وحركة ما قبلها حذو، والنون روى وحركته مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والواو خروج.

و- القافية المطلقة المؤسسة بخروج :

وهى التى قبل رويها المتحرك دخيل وتأسيس، وبعدها وصل وخروج، وذلك كقول عدى بن زيد :

في ليلة لا نرى بها أحدًا   يحكى علينا إلا كواكِبُها

وقافية هذا البيت قوله : وَاكِبُها وهى قافية مطلقة، مؤسسة بخروج من المتراكب، والألف الأولى تأسيس، وفتحة ما قبلها رس، والكاف دخيل وحركتها إشباع، والباء روى وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والألف خروج.

عيـــوب القافيـــة

وعلى الرغم مـن مـا مـر بنـا مـن القواعـد والضوابـط التـى قنـن العروضيون من خلالها القافية، معتمدين فى ذلك على معيار الاستقراء الشعرى -على الرغم من كل ذلك فقد صادف العروضيون حال استقرائهم للنصوص الشعرية، نماذج تمثل خروجًا على القاعدة المعيارية التى انتهوا إليها، ولكنهم لما كانوا يعتمدون فى درسهم للعروض العربى على المزج بين المنهجين : المعيارى والوصفى؛ فقد رصدوا هذه الظواهر تحت اسم عيوب القافية، لما تتضمنه هذه الظواهر من شذوذ وخروج على التماثل الإيقاعى. وأهم هذه العيوب التى رصدها القدماء هى :

١ـ الإقـواء :

والإقواء هو اختلاف حركة حرف الروى (المجرى) فى قصيدة واحدة بالكسر والضم. أى أن يجىء بيت مرفوعًا وآخر مجرورًا وذلك كقول النابغة :

زعم البوارج أن رحلتنا غـدا وبذاك خبرنا الغدافُ الأسودُ
لا مرحبًا بغدٍ ولا أهـــلاً بـه إن كان تفريق الأحبة فى غَدِ

والقصيدة رويها الدال المكسورة، وجاء فيها النابغة ببيت رفع فيه حركة الروى، وهو ما يسمى عند العروضيين بالإقواء. والإقواء لغة هو المخالفة.

٢ـ الإصراف :

وقد سمى أبو العلاء المعرى اختلاف حركة حرف الروى (المجرى) فى قصيدة واحدة، بالفتح والضم -إصرافًا؛ أى أن يجىء بيت مرفوعًا وآخر منصوبًا. وهو عند كثير من العروضيين فرع من الإقواء وذلك كقول الشاعر :

أطعمت جابان حتى اشتد مغرضه وكـاد ينقـدُّ لـولا أنــــه طافـا
فقـــل لجابــان يتركنــا لطيتــه نوم الضحى بعد نوم الليل إسرافُ

والقصيدة رويها الفاء المرفوعة، وجاء فيها الشاعر ببيت نصب فيه حركة الروى، وهو ما سماه المعرى بالإصراف. وقال : الإصراف إقواء بالنصب.

٣ ـ الإكفاء :

والإكفاء هو اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة، ويقع ذلك غالبًا فى الحروف متقاربة المخارج، وذلك كقول الشاعر :

قُبِّحتِ من سالفةٍ ومن صُدُغْ
كأنها كُشْيَةُ ضبٍّ فى صُقُــعْ

وقد اختلف روى البيتين : الأول الغين الساكنة، والثانى العين الساكنة، إلا أنهما متقاربان فى الصفة والمخارج، فالغين صوت صامت مجهور حنكى -قصى احتكاكى، والعين صوت صامت مجهور حلقى احتكاكى. والإكفاء لغة هو القلب أو الإمالة.

٤ ـ الإجازة :

والإجازة كالإكفاء هى اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة. والفارق بينهما يكمن فى تقارب حروف الروى، المختلفة مخرجًا فى الإكفاء، وتباعدها مخرجًا فى الإجازة، وذلك كقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يــدى أن الكفــاء قليـل
رأى من خليليه جفــاء وغلظـــة إذا قــام يبتـاع القلـوص ذميـم

وقد اختلف روى البيتين الأول اللام المضمومة والثانى الميم المضمومة وهما حرفان متباعدان فى المخرج، فاللام صوت صامت مجهور سنى منحرف، والميم صوت صامت مجهور شفوى أغن.

٥ ـ السناد :

وأصل السناد في اللغة الاختلاف وعدم الائتلاف. وهو عبارة عن مجموعة من العيوب، تتعلق بحروف وحركات ما قبل حرف الروى. وقد عرفه بعضهم بقوله : السناد هو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروى من الحروف والحركات. وهو خمسة أنواع، يختص الأول والثاني منها بالحروف، ويختص الثلاثة الباقون بالحركات :

أ- **سناد الردف** : وهو التغيير المتعلق بحرف الردف. وعرفوه بقولهم : هو أن يجيء بيت مردوفًا وبيت غير مردوف، وذلك كقول عبد الله بن معاوية ابن جعفر :

إذا كنت في حاجة مرسلاً   فأرسل حكيمًا ولا توصِهِ

وإن باب أمر عليك التوى   فشاور لبيبًا ولا تعصـه

فصاد الروى قد سبقها واو الردف في البيت الأول، وجاء البيت الثاني دون ردف.

ب- **سناد التأسيس** : وهو التغيير المتعلق بألف التأسيس، وعرفوه بقولهم : هو أن يجيء بيت مؤسسًا (دخله التأسيس) وبيت غير مؤسس وذلك كقول العجاج:

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمِي

بسمسم وعن يمين سمسمِ

فَخِنْدِفٌ هامةُ هذا العالِمِ

فقد دخلت ألف التأسيس ولام الدخيل على البيت الثالث ولم تدخل على البيتين الأولين.

جـ- سناد الحـذو : وهو التغيير المتعلق بحركة ما قبل الردف، وعرفوه بقولهم: هو أن تكون الحركة ضمة مع فتحة، أو كسرة مع فتحة.

لاحظ أن اختلاف الحذو بالضم والكسر لا يعد عيبًا، وذلك ما نلحظه في قول عمرو بن كلثوم :

علينا البيضُ واليَلَبُ اليماني وأسيافٌ يقمن وينحنينا

علينا كل سابغة دلاص ترى فوق النطاق لها غضونا

كأن غصونهن متون غُدرٍ تصفقها الرياح إذا جَرينا

فاختلاف حركة ما قبل الردف (الحذو) بين الكسوة والضمة جائز ومقبول؛ وذلك لأن الردف نفسه يجوز أن يكون واوًا أو ياءً كما في البيتين الأولين. أما السناد فهو في حركة ما قبل ياء الردف في البيت الثالث، فقدجاءت فتحة مخالفة للحذو في سائر أبيات القصيدة.

د- سناد التوجيه : وهو التغيير المتعلق بحركة ما قبل الروى المقيد (الساكن)، وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة. فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن ذلك سنادًا، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل كما يقول التبريزي. وذلك كما في قول امرئ القيس :

أحار بن عمرو كأني خَمِرْ ويعدو على المرء ما يأتَمِرْ

تميم بن مرٍّ وأشياعها وكندة حولي جميعًا صُبُرْ

إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرضُ واليوم قَرّ

فاختلاف حركة ما قبل الروى الساكن بين الكسرة والضمة جائز ومقبول كما في البيتين الأولين. ولكن اختلاف الحركة بين الكسرة أو الضمة مع الفتحة يعد عيبًا، كما في اختلاف البيت الثالث عن البيتين الأولين.

هـ- سناد الإشباع : وهو التغيير المتعلق بحركة الدخيل، وهو أن تكون حركة الدخيل ضمة أو كسرة، وتكون فتحة فى بيت آخر. وذلك كقول الشاعر :

يا نخل ذات السدر والجراوِل

تطاولى ما شئت أن تطاوَلى

والاختلاف هنا بين كسرة الواو فى الجراول وفتحة الواو فى تطاولى.

٦- التحديد :

التحديد هو اختلاف ضروب الشعر، وذلك فى فِعِلن فى ضرب المديد إذا وقع معها فَعْلُنْ، وكذلك فَعِلُنْ مع فَعْلن فى البسيط التام.

أصل التحديد فى اللغة، هو البعير الذى تنقبض إحدى يديه فى السير.

٧- الإيطاء :

والإيطاء هو أن تتكرر القافية فى قصيدة واحدة بمعنى واحد، فإن كانا بمعنيين، لم يكن إيطاءً نحو : ولد النكرة والولد المعرفة، وذَهَب بمعنى الفعل (مضى) وذَهَب بمعنى الاسم (المعدن الثمين).

وذلك كقول النابغة :

أواضع البيت فى سوداء مظلمة تُقَيِّدُ العير لا يسرى بها السارى

ثم يقول بعد أربعة أبيات :

لا يخفضُ الرِّزُّ عن أرضٍ ألم بها ولا يضلُّ على مصباحه السارى

وليس من الإيطاء إعادة كلمة الروى بمعناها فقط دون لفظها، وليس من الإيطاء إعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها، إذا كان الفاصل بين

الأولى والثانية سبعة أبيات أو أكثر. ويخرج من الإيطاء كذلك إعادة ما يستحب إعادته، كلفظ الجلالة واسم النبي -صلى الله عليه وسلم- واسم المحبوب، وغير ذلك مما يستحب.

وكلما كان الفاصل بين كلمة الروى الأولى والكلمة الثانية المكررة كبيرًا، كان ذلك أجود.

٨ - التضمين :

والتضمين هو أن يتعلق معنى قافية البيت الأول بالبيت الثانى، أى أن المعنى لا يتم بنهاية البيت، كما هو مألوف فى الشعر العربى، بل يكون البيت محتاجًا للبيت الذى يليه لكى يتم معناه، وذلك كقول النابغة :

وهُمْ وردوا الجفار على تميم وهُمْ أصحاب يوم عكاظ إنِّى -
شهدت لَهُمْ موارد صادقات شَهِدْنَ لهم بصدق الودِّ منِّى

وإنما سمى ذلك تضمينًا لأننا نضمن البيت الثانى معنى البيت الأول.

هذا غير التضمين البديعى الذى نبه عليه علماء البلاغة.

* ولعلنا قد لاحظنا بعد عرض عيوب القافية على نحو ما سبق، أن هذه العيوب يمكن تقسيمها على قسمين كبيرين :

الأول- عيوب إيقاعية أى مختصة بعناصر إيقاعية فى القافية، وذلك على نوعين:

أحدهما - عيوب مختصة بحرف الروى وحركته (المجرى) وهى : الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة

والآخر : عيوب مختصة بما قبل الروى من حروف وحركات وهى : السناد (الردف، التأسيس، الحذو، التوجيه، الإشباع) والتجريد.

والثاني- عيوب لغوية أي مختصة بعناصر لغوية لا علاقة لها بالإيقاع الموسيقي، وهي : الإيطاء والتضمين.

لزوم ما لا يلزم في القافية

ولزوم ما لا يلزم هو التزام الشاعر في القافية بما لا يلزمه الإيقاع الموسيقي من حروف أو حركات :

١- حرف الروي وحركته (المجرى).

٢- حرف الوصل وحركته (النفاذ).

٣- حرف الخروج.

٤- حرف الردف : الألف أو الواو أو الياء مع جواز الجمع بين الواو والياء.

٥- حركة ما قبل الردف (الحذو) : الفتحة أو الضمة أو الكسرة مع جواز الجمع بين الضمة والكسرة.

٦- ألف التأسيس وفتحة ما قبلها (الرس).

٧- حركة الدخيل (الإشباع).

٨- حركة ما قبل الروي الساكن (التوجيه).

فيكون مجموع ما يجب على الشاعر التزامه في القافية خمسة حروف (الروي والوصل والخروج الردف والتأسيس)، وست حركات (المجرى والنفاذ والحذوف والرس والإشباع والتوجيه).

فإذا التزم الشاعر، زيادة على ذلك، أي حرف أو حركة من حروف القافية وحركاتها، عُد ذلك من لزوم ما لا يلزم.

وقد افتنّ بهذا اللون كثير من الشعراء المتأخرين، في محاولة منهم لإظهار براعتهم وقدرتهم على نظم الشعر وثرائهم اللغوي.

وقد اعتبره كثير من البلاغيين المتأخرين فنًا بديعيًا، ودرسوه تحت اسم الإعنات، أو تحت اسم لزوم ما لا يلزم.

ولعل أجمل ما فى تراثنا الشعرى من هذا اللون ديوان اللزوميات، أو لزوم ما لا يلزم لأبى العلاء المعرى، الذى قيد نفسه بما لم تقيده به القواعد الإيقاعية للقافية فى قصائد طويلة، كثيرة، جيدة.

- فمن ذلك التزامه بحرف ما قبل الروى فى القافية المطلقة المجردة كما فى قوله :

كلٌّ على مكروهه مبسَلُ ... وحازم الأقوام لا ينسِلُ

فَسْلٌ أبو عالَمِنا آدم ... ونحن من والدنا أفسَلُ

لو تعلم النحل بِمُشْتَارِها ... لَمْ تَرها فى جبل تعسِلُ

فاللازم فى هذه القافية أمران هما : حرف الروى (اللام) وحركته (المجرى. الضمة) وقد التزم المعرى زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل الروى (السين) وهو ما لا يلزم.

- ومن ذلك أيضًا التزامه بحرف ما قبل حرف الردف فى القافية المطلقة المردفة، كما فى قوله :

قد حجب النور والضيَاءُ ... وإنَّما ديننا ريَاءُ

وهل يجود الحيا أناسا ... منطويًا عنهم الحيَاءُ

حكم جرى للإله فينا ... ونحن فى الأصل أغبيَاءُ

واللازم فى هذه القافية أربعة أمور هى : حرف الروى (الهمزة) وحركته (المجرى الضمة) وحرف الردف (الألف) وحركة ما قبله (الحذو، الفتحة).

وقد التزم المعرى زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل ألف الردف (الياء) وهو ما لا يلزم.

– ومن ذلك أيضًا التزامه بحرف الدخيل فى القافية المطلقة المؤسسة، وذلك كما فى قوله :

لك الملك إن تنعم فذاك تفضل
علىّ وإن عاقبتنى فبواجِبِ
يقوم الفتى من قبره إن دعوته
وما جُرٌّ مخطوط له فى الرواجِبِ
عصا النسك أحمى ثَمّ من رمح عامر
وأشرف عند الفخر من قوسِ حاجِبِ

واللازم فى هذه القافية خمسة أمور هى : حرف الروى (الباء) وحركته (المجرى، الكسرة)، وألف التأسيس، وفتحة ما قبلها، وحركة حرف الدخيل (الإشباع، الكسرة).

وقد التزم المعرى زيادة على ذلك حرف الدخيل (الجيم)، وهو ما لا يلزم.

– ومن ذلك أيضًا التزامه حرف ما قبل حرف الردف فى القافية المطلقة المردفة بخروج وذلك كما فى قوله :

يرى الفكر أن النور فى الدهر محدث ... وما عنصر الأوقات إلاّ حلُوكُهَا
وإن غروب الشمس كل عشية ... يُحَدِّثُ أهل اللب عنه دلُوكُهَا
فكونوا جيادًا أضمرت خوف غارة ... صوائم إلا من شكيم تلُوكُهَا

واللازم فى هذه القافية سبعة أمور هى : حرف الروى (الكاف) وحركته (المجرى، الضمة) وحرف الوصل (الهاء) وحركته (النفاذ، الفتحة)،

وحرف الخروج (الألف)، وحرف الردف (الواو) -ويجوز أن يكون ياءً، ولكن المعرى لم يستخدم هذه الرخصة، وحركة ما قبل الردف (الحذو، الضمة)- ويجوز أن تكون كسرة، ولكن المعرى لم يستخدم هذه الرخصة أيضًا.

وقد التزم المعرى زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل واو الردف (اللام) وهو ما لا يلزم. وغير ذلك كثير فى ديوان اللزوميات.

على أن ما نود أن ننبه عليه أن التزام ما لا يلزم، إذا كان عن طبع واقتدار على التصرف بالصياغة الشعرية، كان ذلك من جماليات القصيدة الموسيقية، كما فى شعر أبى العلاء المعرى. أما إذا كان صنعة لفظية لا تتجاوز حدود النظم، كما هو الحال عند كثير من المتأخرين، فإن ذلك لا يزيد القصيدة إلا عبئًا يثقل كاهلها.

القافيـــــة
ودورها فى تطور الإيقاع الشعرى

يلحظ قارئ الشعر العربى فى وضوح شديد، أن معظم محاولات شعراء ما بعد مرحلة التأسيس (العصر الجاهلى) فى إحراز تطو ما فى بنية الإيقاع الشعرى، إنما ترجع إلى القافية فى المقام الأول.

فلم تكن لمحاولات أبى العتاهية فى كسر النظام العروضى كبير أثر فى حركة الشعر لدى معاصريه، أو من جاءوا بعده، وكذا كان رصيد محاولات رزين العروضى فى استغلال معكوسات البحور والأوزان المهملة.

ومن ثم، فقد اتفق الباحثون على أن أبرز المحاولات المطردة لتطوير الإيقاع الشعرى وتعديل مساره؛ تنصرف إلى تنويع تماثل القوافى وفق نظام مخصوص؛ متخذاً أشكالاً متعددة مشهورة :

أولاً ـ المزدوج :

وأول ما يقابلنا من هذه الأشكال الجديدة، المزدوج الذى اقترحه الوليد بن يزيد على بحر الرجز، على نحو ما نجد فى مزدوجته الشهيرة، التى يروى أنه جعلها خطبته يوم جمعة، فقال بعد أن رقى المنبر :

الحمـــدلله ولىّ الحمـــــدِ أحمـده فـى يسرنا والجهـــدِ
وهو الذى فى الكرب أستعينُ وهـو الـذى ليس لـه قريـــنُ
أشهد فى الدنيا وما سـواها أنْ لا إلــه غــيره إلهـــا
ما إن له فى خلقه شـريكُ قـد خضعت لملكه الملـوكُ
واشهد أنّ الدين دين أحمـدِ فليس مَـنْ خالَفَـه بمهتـدى
وأنـه رَسـول رب العـرشِ القادر الفرد الشديد البطـشِ
أرسله فى خلقه نذيـرا وبالكتـاب واعظّـا بشـيرا
مـن يطع اللهَ فقـد أصابـا أو يعصه أو الرسولَ خابـا
إن التقى أفضل شيء فى العملْ أرى جماع البر فيه قد دخلْ
خافوا الجحيم إخوتى لعلكمْ يوم اللقاء تعرفوا ما سـرّكمْ
فاسـتغفروا ربكم وتوبـوا فالموت منكم فاعلموا قريبُ

وقد شاع منذ العصر العباسى استعمال المزدوج، خاصة فى ظل ازدهار الشعر التعليمى، وما صاحبه من نظم القصص والأسمار والأساطير والمعارف والعلوم. ويأتى أبان بن عبد الحميد اللاحقى فى مقدمة شعراء هذا العصر، الذين عنوا بِنَظم معارف الفرس والهنود فى إطار شكل المزدوج، وكان مما نقل كتاب "كليلة ودمنة" الذى يقول فى مطلعه :

هـذا كتـاب أدب ومحنَـــهْ وهو الذى يدعى كليـلُ دِمْنَـهْ

فيــه دلالاتٌ وفيــه رشـــدُ وهــو كتــاب وضعتــه الهنـــدُ
فوصفـوا آداب كــل عــالمِ حكايـة علـى السـن البهـائمِ
فالحكمـاء يعرفـون فضلَـهُ والسـخفاء يشـتهون هزلَـهُ
وهو علـى ذاك يسـير الحفظِ لَذٌّ على اللسـان عنـد اللفظِ

ومن أعمال أبان اللاحقى فى المزدوج، قصيدته فى "الصيام والزكاة" التى نقل أحكامها من فم الرواة، يقول فى مطلعها :

هذا كتاب الصوم وهو جامعْ لكل مـا قـامت بـه الشـرائعْ
من ذلك المُنْزَلُ فى القـرآنِ فضلاً علـى مـن كـان ذا بيـانِ
وَمنـه مـا جـاء عـن النبـىِّ مـن عهـده المتَّبـع المرضـىِّ
وبعضـه علـى اختلاف النـاسِ من أثـرٍ مـاضٍ ومـن قيـاسِ

ولابنه حمدان بن أبان مزدوجة مشهورة، تعد فريدة فى بابها أدارها حول فلسفة الحب وأحوال المحبين، يقول فى بعض أبياتها :

مـن جرّب الحب عُـرِفْ مـا بـين ملـك وأسِـفْ
لـن يبلـغ الصـب المنـى إلا بصـبر وعنـا
إن الهـوى ضـروبُ وأمـره عجيـبُ
وأهلـه أطـوارُ فيـه لهـم أوطـارُ
للعـاقل الشـريفِ والأحمـق السـخيفِ
فمنهـمُ مـرزوقُ محبـبٌ معشـوقُ
علـى اضطـراب الخَلْـقِ منـه وسـوء الخُلْـقِ
تقضـى لـه الأوطـارُ وتعمـل الأشـعارُ
مقـرب مـا يُقْصَـى مطـاوع مـا يُعْصَـى

ومنهـــم محـــــروومُ   محَـــارَفٌ مســـــنوُمُ
على جمـــال هيئتِـــهْ   وحســـنه وبهجتـــهُ

ومن أشهر مزدوجات هـذا العصر مزدوجـة ذات الأمثـال، لأبـى العتاهية، يقول فى مطلعها :

الحمـــد لله علـــى تقديـــرهِ   وحســن مـا صرف مـن أمـوره

وهى مزدوجة تهذيبية أخلاقية، معدودة فى فرائد أبى العتاهية، ومن أمثالها :

حسـبك ممـا تبتغيـه القـــوتُ   مـا أكـثر القـوتَ لمـن يمـوتُ
إن كـان لا يغنيـك مـا يكفيكـا   فكـل مـا فـى الأرض لا يغنيكـا
لـن تصلح النـاس وأنـت فاسـدُ   هيهـات مـا أبعـد مـا تكـابدُ
مـن جعـل النَّمَّـام عينًـا هلكـا   مُبَلِّغُـكَ الشـرّ كباغيـه لكـا
عَلِمتَ يا مجاشـع ابـن مَسْعَدَهْ   أن الشـباب والفـراغ والجِـدَهْ
مفسـدة للمـرء أيُّ مَفْسَـدَهْ

ومن المزدوجات الشهيرة فى القرن الثالث الهجرى، أرجوزة عبد الله بن المعتز المزدوجة فى سيرة الخليفة المعتضد، والتى يقول فيها :

هـذا كتـاب سـيرة الإمـامِ   مهذبـا جواهـر الكـلامِ
أعنى أبـا العبـاس خيرِ الخلـقِ   للملـك قـول عـالم بـالحقِّ
قـام بـأمر الملـك لمـا ضاعَـا   وكان نهبا فـى الـورى مشـاعا
هـذا الـذى ليسـت لـه مهابَـهْ   يخـاف إن طَنَّـتْ بـه ذُبابَـهْ
وكـل يـوم ملكٌ مـقتـولُ   أو خـائف مـروع ذليـلُ

هذا بالإضافة إلى أرجوزته المزدوجة فى ذم الصبوح.

ولنا أن نلاحظ أن شكل المزدوج كما مر بنا فى الأمثلة السابقة يعتمد على بحر الرجز من ناحية الوزن؛ وعلى اتحاد القافية فى شطرى كل بيت، على هذا النحو:

________________ أ	________________ أ
________________ ب	________________ ب
________________ جـ	________________ جـ
________________ د	________________ د

وقد تأتى المزدوجة مثلثة الأشطار، أو ذات ثلاثة أقفال أو قسمة، فيعتمد البيت الواحد فى هذه الحال على ثلاث قواف بدلاً من اثنتين، على ما نرى فى البيت الأخير، الذى استشهدنا به من مزدوجة أبي العتاهية (ذات الأمثال)، وعلى نحو ما نجد فى منظومة عالم النجوم الفلكى محمد ابن إبراهيم الفزارى التى يقول فى أولها:

الحمد لله العَلىّ الأعظمِ ذى الفضل والمجد الكبير الأكرمِ
الواحد الفرد الجواد المنعمِ

الخالق السبع العُلى طباقا والشمس يجلو ضوءها الأغساقا
والبدر يملأ نورُه الآفاقا

وعلى هذا يكون شكل المزدوجة المثلثة:

________________ أ	________________ أ
	________________ أ
________________ ب	________________ ب
	________________ ب

وأحيانًا تبنى المزدوجة على أربعة أشطار، أى على اتحاد القافية كل أربعة أشطار، كما فى مزدوجة مدرك بن على الشيباني، أحد علماء الأديرة، يقول :

من عاشق ناء هواه دانى	ناطق دمع صامت اللسانِ
معذب بالصدِّ والهجرانِ	موثق قلب مطلق الجسمانِ
من غير ذنب كسبت يداهُ	غير هوى نمت به عيناهُ
شوقًا إلى رؤية من أشقاهُ	كأنما عافاه من أضناهُ

ومن ذلك قصيدة الحسن بن على بن وكيع التنيسى، التى يقول فيها :

رسالة من كلف عميدِ	حياته فى قبضة الصدودِ
بَلّغه الشوق مدى المجهودِ	ما فوق ما يلقاه من مزيدِ
جار عليكم حاكم الغرامِ	فَدَقّ أن يدرك بالأفهامِ
فلو أتاه طارق الحمامِ	لم يره من شدة السقامِ

وعلى هذا يكون شكل المزدوج المربع :

________ أ	________ أ
________ أ	________ أ
________ ب	________ ب
________ ب	________ ب

وقد شاع المزدوج شيوعًا كبيرًا فى أوساط العلماء، الذين اعتمدوا عليه اعتمادًا كبيرًا فى نظم علومهم ومعارفهم المختلفة، من التاريخ والجغرافيا والطب والفقه والحديث والقراءات وغيرها من العلوم والمعارف،

ومن أشهر هذه المنظومات، منظومة ابن مالك فى النحو والصرف المعروفة بالألفية التى يقول فيها :

كلامنا لفظ مفيد: كاستقمْ واسم، وفعل، ثم حرف - الكَلِمْ
واحدة كلمة، والقول عمّ وكلمة بها كلام قد يُؤَمّ
بالجر والتنوين والندا وألْ ومسند للاسم تميز حصلْ
بتا فعلتَ وأتتْ ويا افعلى ونون أقبلن فعل ينجلى
سواهما الحرف كهل وفى ولمْ فعل مضارع يلى لم كيشمْ
وماضى الأفعال بالتّا مِزْ وسمْ بالنون فعل الأمر إن أمر فُهِمْ

وربما كانت سهولة هذه المنظومات، وسرعة حفظها، ورغبة العلماء فى تركيز معارفهم وعلومهم سببًا واضحًا فى شيوع هذا اللون من النظم الإيقاعى فى العصور المتأخرة.

ثانيًا ـ الرباعى :

وإلى بشار بن برد يُرْجِعُ كثير من العلماء والرواة فضل ابتكار الشكل الرباعى أو المربع أو الدوبيت، حيث تقوم الوحدة الواحدة فى هذا الشكل على أربعة أشطار، تتفق قوافى الأشطار الأول والثانى والرابع، وتختلف قافية الشطر الثالث على هذا النحو :

ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــ أ

وهو ما نجده فى قول بشار :

ربابــــة ربــــة البيــــتِ   تصــب الخــلّ فــى الزّيــتِ
لهــا عشــر دجــاجــاتٍ   وديــك حســن الصــوتِ

وقد شاع هذا اللون بين الشعراء منذ القرن الثانى إلى حد بعيد، وأكثروا فى استعماله فى مختلف أغراض الشعر، خاصة فيما يغلب عليه الطابع الهزلى الماجن. ومن ذلك قول أحد الشعراء هاجيًا محمد بن أبى العباس المشهور بأبى الدبس لكثرة ما كان يملأ لحيته من الفالية :

صرنــا مــن الربــح إلى الوكــسِ   إذ وَلِــىَ المصــرَ أبــو الدبــسِ
ما شــئت مــن لــؤم على نفســه   وجنســه مــن أكــرم الجنــسِ

كما كان هذا الشكل الرباعى هو أكثر الأطر الإيقاعية ملاءمة لنظم الخواطر الشعرية المازحة، والمعابثات المتبادلة بين الشعراء، على نحو ما نجد فى قول حماد عجود لصديقه مطيع بن إياس فى مجلس ضمهما :

يــا مطيــع يــا مطيــعُ   أنــت إنســان رقيــعُ
وعــن الخيــر بطــىءٌ   وإلــى الشــرّ ســريعُ

فأجابه مطيع على الفور :

إنّ حمـــــاد لئيـــــــمُ   ســـفلة الأصـــل عديـــــمُ
لا تـــــــراه الدهــــــر إلا   بقفـــــا العيـــر يهيـــــمُ

وللشاعر فى الدوبيت حرية اختيار الـوزن، دون تقيد بـوزن محـدد، كما نرى فى تقيد المـزدوج بـوزن الرجـز. ومـن هنـا كـان هـذا الشكل من أكثر الأشكال الجديدة شيوعًا فى الشعر العباسى.

ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن الرواة يجمعون على أن وزن هـذا الشكل مستعار من الفارسية، لكنه لم يَشِعْ ولم يألفه الشعراء، ولذلك جاءت جميع أمثلته على بحور وأوزان عربية، ولعل ذلك هو الذى دفع الدكتـور شوقى ضيف إلى القول بأن الفرس حين عادوا إلى لغتهم، استخدموا هـذا الضرب من الشعر، متخذين له اسمًا جديدًا هو "المثنوى".

وقد استهوى هذا الشكل كثيرًا مـن الشعراء العباسيين، فعبروا مـن خلاله عن كثير من فنون الشعر وموضوعاته فى هـذا العصر، ومنه قـول أبى نواس فى الغزل، من بحر المجتث :

يـا مـن حـوى الحسـن محضـًـا   واهـــتز كـــالغصن غَضـًّـــا
لـو أســـــخطتك حياتـــــى   قتلـــتُ نفســـى لترضـــى

ومنه قوله فى الخمر، من بحر الرمل :

أدِرِ الكـأسَ وأعجِـلْ مـن حَبَـسْ   واسْقِنَا مـا لاح نجمٌ فـى الغَلَـسْ
قهــــوة كرخيـــــة مشمولـــة   تنفـض الوحشـــة عـنَّا بالأنَـسْ

ومنه قول أبى العتاهية فى الزهر، من بحر الطويل :

يخوض أناس فى الكلام ليوجـزوا   ولَلصمت فى بعض الأحايين أوجـزُ
إذا كنت عن أن تحسن الصمت عاجزًا   فأنتَ عن الإبلاغ فى القول أعجـزُ

وقوله من بحر السريع :

المـوت بـين الخلـق مشـتركُ   لا ســوقة يبقــى ولا ملــكُ
ما ضـر أصحــاب القليـل ومـا   أغنـى عـن الأملاك ما ملكـوا

ومنه قوله متغزلاً، على وزن السريع أيضًا :

أصبحـت بـالبصرة ذا غُرْبَـهْ   أدفـع مِـن هـم إلى كُرْبَـهْ
أطلـب عتبى مـن حبيب نـأى   ولَيسَ لـى عتبـى ولا عُـتْبَـهْ

ومنه قول أبي الشمقمق في وصف برغوث، من بحر المنسرح :

يـا طـول يومـى وطـول ليلتِـه   فليَهْـنَ برغوثـه بجذلتِـهِ
قد عقـدت بندهـا على جسدى   واجتهدت في اقتسام جملتِـهِ

وقوله في هجاء بشار، من مجزوء الرمل :

هللينــه هللينَــــهْ   طعــن قثــاة لتينَــهْ
إن بشــار بـن بـرد   تيـس اعمـى في سـفينَهْ

ومنه قول العباس بن الأحنف متغزلاً، من بحر المتقارب :

بـأنس الحبيـب يطيـب السـمرْ   وتلتـذ عينـاى طـول السـهرْ
إذا أنـا نادمتـه مـــرةً   كفانـى بـه الله ضـوء القمـرْ

ومنه قول بشار في هجاء خياط أعور، أفسد ثوبًا له، من مجزوء الرمل:

خــاط لى عمــرو قبــاء   ليــت عينيــه ســواء
قلـت بيتًا ليـس يـدرى   أمديــح أم هجــاء

ومنه قول ديك الجن متغزلاً، من بحر السريع :

أنت حديثي في النوم واليقظَـهْ   أتعبت مما أهذى بك الحفظَـهْ
كم واعظ فيـك لى وواعظـه   لو كنت ممـن تنهاه عنك عظَـهْ

ومنه قوله متغزلاً أيضًا، على وزن الوافر :

أيـا قمـرًا تَبَسَّـمَ عـن أقـاحِ ويـا غصنـا يميـل مـع الرِّيـاحِ
جبينـك والمقلـد والثنايـا صبـاحٌ فـى صباحٍ فـى صبـاحِ

ويروى أن حماد عجرد كان يكتب أبياتًا على وزن الرباعى، يقرأ به الزنادقة فى صلاتهم، فضلاً عن كثير من نماذج هذا الشكل؛ ومن رباعياته غير الدينية، ما هجا به غيلان جد عبد الصمد بن المعزل وكان على أعشار البصرة وظهرت منه خيانة، يقول من بحر الكامل :

ظهـر الأمـير عليـك يـا غيـلانُ إذ خنتـه إن الأمـير معـانُ
أمـع الدمامـة قد جمعت خيانة قبـح الدميـم الفاجـر الخوانُ

والرباعيات كثيرة جدًا فى أشعار العباسيين والمتأخرين.

ثالثًا ـ المسمطات :

وقد نتج عن توالي وحدات الرباعي أو المزدوج، والمثلث منه على وجه خاص، ظهور الشعر المسمط، وهو مشتق من السمط بمعنى القلادة.

والمسمطات قصائد تتألف من أدوار، تختلف عدد شطورها، لكن كل دور فيها يختتم بشطر متحد القافية مع قافية الدور الأول.

ومن المسمطات ، المثلث وهو تكرار للمزدوج مع ثبات قافية الشطر الثالث على هذا النحو

ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ ب	
ـــــــــــــ جـ	ـــــــــــــ جـ
ـــــــــــــ ب	
ـــــــــــــ د	ـــــــــــــ د
ـــــــــــــ ب	

ومنه المربع وقوافيه على هذه الصورة :

ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ جـ	ـــــــــــــ جـ
ـــــــــــــ جـ	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ د	ـــــــــــــ د
ـــــــــــــ د	ـــــــــــــ ب

وأشهر أنواع المسمطات، المخمس الذى يتألف كل دور فيه من خمسة شطور، تتفق شطور كل دور من قافية واحدة، عدا الشطر الأخير، فإنه يستقل بقافية مغايرة، وإن كانت متحدة مع قافية الشطر الأخير فى كل دور على هذا النحو:

ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــ جـ
ـــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ د	ـــــــــــــــ د
ـــــــــــــــ د	ـــــــــــــــ د

ـــــــــــــــ ب

وتسمى القافية المكررة ممدد المسمط، بوصفها قطبه الذى يدور عليه.

ومن نماذج المسمط المربع قول أبى نواس:

سـلاف دنٍّ	كشمس دجنِ
كدمع جفنِ	كخمر عدنِ
طبيخ شمسِ	كلون ورسِ
ربيب فرسِ	حليف سجنِ
يا من لحاني	على زماني
اللهو شاني	فلا تلمني

ودارس الشعر العربى فى العصر العباسى، يلحظ بوضوح شيوع المسمط المخمس على نحو أوسع. وقد أنشد كمال الدين الدميرى مخمسة تتألف من اثنى عشر دورًا مختلفة القوافى، إلا أن القسم الخامس من كل دور، متحد مع قافية الدور الأول وتبدأ المخمسة بهذا المطلع :

ما روض ريحانكم الزاهرُ وما شذا نشركم العاطرُ

وحق وجدى والهوى قاهرُ مذ غبتمو لم يبقَ لى ناظرُ

والقلب لا سالٍ ولا صابرُ

قالت ألا لا تَلِجَنْ دارنا وكابد الأشواق من أجلنا

واصبر على مر الجفا والضنا ولا تمرنَّ على بيتنا

إن أبانا رجل غائرُ

ويختم المسمطة بهذا الدور :

يا ليلة قضيتها خُلْوَةْ مرتشفًا من ريقها قهوةْ

تسكر من قد يبتغى سكرَةْ ظننتها من طيبها لحظةْ

يا ليت لا كان لها آخِرُ

وممن اشتهر بكثرة استعمال المسمط الشاعر تميم بن المعز، وقد أورد له صاحب اليتيمة مسمطة يقول فيها :

دم العشاق مطلول ودين الحب ممطول

وسيف اللحظ مسلول ومبدى الحب معذول

فَبُحْ يا أيها الكاتم

وقد شاع فى العصور المتأخرة اتجاه الشعراء إلى تسميط قصائد غيرهم، وذلك بأن يزيدوا قبل كل بيت من أبيات القصيدة التى يسمطونها، عددًا من الأقسمة على روى الشطر الأول من البيت.

وأشهر أنواع هذا التسميط، المخمسات، وذلك بأن يأتي الشاعر بثلاثة أقسام، ثم يورد بيت الشاعر الآخر، على نحو ما فعل صفي الدين الحلي في تسميط أول أبيات حماسة أبي تمام بقوله :

يا للحماسة ضاعت بينكم حيلـي	وضاع حقِّي بين العذر والعذلِ
فقلت من قلة الأنصار والخولـي	(لو كنت من مازن لم تستبح إبلي

بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

وعلى كل، فالغالب على النماذج السابقة من الوجهة الإيقاعية، يكمن في تعدد القوافي وتناوبه، وهي الفكرة الأساسية التي قامت عليها أخطر محاولات التجديد الإيقاعي في الشعر القديم، والتي تتمثل في الموشحات الأندلسية، وربما كان كل ما مر بنا من مزدوجات ومربعات ومسمطات -إرهاصًا قويًا بظهور فن التوشيح في مغرب العالم الإسلامي.

ولعل من أخطر المنظومات الشعرية التي تنسب إلى شعراء مشارقة، وأكثرها اقترابًا من الفكرة الأساسية لفن التوشيح، تلك الأبيات المنسوبة لديك الجن الحمصي، التي يقول فيها :

قـــولي لطيفـــك ينثنـــي	عـــن مضجعـــي عنـــد المنـــامْ
عنـــد الرقـــادْ عنـــد الهجـــوعْ	عنـــد الهجـــودْ عنـــد الوســـنْ
فعســـى أنـــام فتنطفـــي	نـــار تـــأجج فـــي العظـــامْ
فـــي الفـــؤادْ فـــي الضلـــوعْ	فـــي الكبـــودْ فـــي البـــدَنْ
جســـد تقلبـــه الأكفْـــ	ـــفُ علـــى فـــراش مـــن ســـقامْ
مـــن قتـــادْ مـــن دمـــوعْ	مـــن وقـــودْ مـــن حَـــزَنْ
أمـــا أنـــا فكمـــا علمـــ	ـــت فهـــل لوصلـــك مـــن دوامْ
من معـــادْ مـــن رجـــوعْ	من وجـــودْ مـــن ثَمَـــنْ

وواضح أن هذه المنظومة كما يقول الدكتور شوقي ضيف نشأت من فكرة بسيطة هي تكرار قافية البيت بروى جديد، وكأنما وقعت هذه المنظومة لمقدم بن معافى القبرى، شاعر الأمير عبد الله بن محمد المرواني (٢٧٥- ٣٠٠هـ) فنظم على نمطها بعض منظوماته إعجابًا بها واستحسانًا لها. وكتب لهذا النمط أن يشيع بعده في الأندلس، وأن يسكب الوشاحون فيه من الأنغام ما يمتع الأسماع والأفئدة.

الموشحات

أهم محاولات تطوير الإيقاع الشعرى

تأتى الموشحات فى مقدمة محاولات تطوير الإيقاع الشعرى، اعتمادًا على تنوع القافية فى الأدب العربى القديم.

والوشائح لغة : خَيْطان من لؤلؤ وجوهر منظومان، يُخالَف بينهما، بحيث يكون أحدهما معطوفًا على الآخر. واشتقاق تسمية الموشحة منه، يعكس دقة واضحة فى اختيار المصطلح، فالموشحة فى حقيقتها، تتألف من مجموعتين أساسيتين من الشطور الشعرية، تتحد قوافى إحداهما من أول الموشحة إلى آخرها، على حين تختلف قوافى الأخرى فى كل جزء عن الذى سبقه أو الذى يليه.

وهو مما يمكن أن نعبر عنه بصورة أخرى، قائلين بأن الموشحة تتكون من **أبيات**، يقوم كل واحد منها على **قفل**، تتحد قافية أشطاره مع قوافى أقفال الأبيات الأخرى، **ودور**، تختلف قافية أشطاره عن قوافى أدوار الأبيات الأخرى؛ مع الوضع فى الحسبان أن القفل الأول من الموشحة، يسمى **المطلع** أو **المذهب**؛ وأن القفل الأخير يسمى **الخرجة**، وهو غالبًا ما يكون بالعامية الأسبانية (الأعجمية)، أو ما يعرف بالرومانس، ويتعلق بلغة الصبيان أو النسوة أو الندامى؛ مسبوقًا بحكاية عن القول أو الغناء.

وقد اصطلح الدارسون على تسمية شطور القفل **أغصانًا**، وشطور الدور **أسماطًا**.

والموشحة تتكون فى الغالب من مطلع، أو مذهب، ثم خمسة أبيات، وهو ما يعرف بالموشح التام. وإذا كان الموشح دون مطلع، سمى موشحًا أقرعًا. (يبدأ بالدور وليس القفل)

كتاب دار الطراز لابن سناء الملك، هو المصدر الأساسى لدراسة الموشحات ومعرفة مصطلحاتها ونظام بنيتها، على المستوى اللغوى

والإيقاعي؛ بالإضافة إلى عدد من الدراسات الهامة المتداولة، والتي كفتنا أمر عرض القضايا الفنية والاصطلاحية، التي تتصل بالموشحات، وفي مقدمتها كتاب محمد مهدى البصير عن "الموشحات بين المشرق والمغرب"، ودراسة د. مصطفى عوض الكريم عن "فن التوشيح"، ودراسة د. سيد مصطفى وعنوانها "في أصول التوشيح"، ودراسة د. عباس الجرارى حول "موشحات مغربية" ودراسة د. محمد زكريا عنانى عن "الموشحات الأندلسية"، فضلاً عن مجموعة هارتمان المبكرة Das Muwashahah.

وتنقسم الموشحات التي وصلت إلينا، من حيث بنيتها الإيقاعية على ثلاثة أقسام :

الأول- ما يقوم على أساس من العروض الخليلي، وهو ما يبين من الكثرة الغالبة، مما وصل إلينا من موشحات؛ ولعل هذا هو ما دفع الدكتور سيد غازى إلى القول بأن «ميزان العروض هو حجر الزاوية في نظم الموشح، كما هو الشأن في نظم القصيدة، وقد اعتمد عليه المغنون في تجزئة الموشحات وتلحينها، وفي تطويع الألحان الأسبانية لمقاييسه، على نحو ما فعل المغنون في الشرق حين غنوا بالشعر العربي على ألحان الفرس والروم، فقطعوا هذه الألحان وطوعوها لأوزانه. كل ما في الأمر أن مقاييس العروض في الموشح لم تعد قاصرة على مقاييس الخليل التي ضبط بها أوزان الشعر العربي، بل تعدتها إلى مقاييس جديدة، ولدها الوشاحون من مقاييس الخليل».

وعلى هذا يرى الدكتور غازى أن العروض لا اللحن، هو الأساس للإيقاع في الموشحة، وإنْ طرأ عليه بعض التعديل، وهو ما أشار إليه ابن سناء الملك قبلاً في مقدمة كتابه "دار الطراز"، في قوله : «والموشحات

تنقسم إلى قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها، ولا إلمام له بها. والذى على وزن الأشعار ينقسم إلى قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة، تخرج به تلك الفقرة التى جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعرى، وما كان من الموشحات على هذا النسج، فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف، ويتشيع بما لا يملك، اللهم إلا إن كانت قوافى قفله مختلفة، فإنه يخرج باختلاف قوافى الأقفال عن المخمسات».

والثانى – هو ما يقوم على أساس من استعمال معكوسات البحور، والأوزان المهملة، على نحو ما نجد فى قول ابن بسام الشنترينى فى كتاب الذخيرة : «وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا، واخترع طريقتها -فيما بلغنى- محمد بن محمود القبرى الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة.... وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب».

والثالث – هو ما لا يعتمد على إيقاع العروض الخليلى، بقدر اعتماده على إيقاع الألحان الأسبانية. يقول ابن سناء الملك : «والقسم الثانى هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذى لا ينحصر، والشارد الذى لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضًا يكون دفترًا لحسابها، وميزانًا لأوتادها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكف، وما لها من عروض إلا التلحين».

وعلى الرغم من صعوبة قضية الوزن فى الموشحات وتشعبها، فإننا غير معنيين من ذلك كله إلا بالموشحات التى التزمت الإيقاع العروضى سواء أكان ذلك على المستوى الشطرى أو البيتى، وهى بدورها تنقسم إلى عدد لا نهائى من الأشكال والأنماط، يعد من أهمها النماذج التالية :

أ ____________ أ ____________

ب ____________

ب ____________

ب ____________

أ ____________ أ ____________

ج ____________

ج ____________

ج ____________

أ ____________ أ ____________

وهو ما نجده فى قول ابن نباتة على وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولن :

إلىّ بكأسِـــك الأشـــــهى إليًّا ولا تبخـل بعســــجدهـا عليًّا

معتقــة تــدار علـــى الندامَـــى

كـــأن علـــى ترائبهـــا نظامَـــا

مـــن الراحِ التى مَحَـــتِ الظلامَا

أضاءت وهى صاعـدة الحُميًا فقلت عصير عنقـود الثريّـا

أدرهـــا بـــين ألحـــانٍ وزمـــرِ

علـى دريـن مـن زهـر وقطـرٍ

كـأن حديثـه فى كـل قطـرٍ

حديـث ندى المؤيـد فى يديًا يطيـب روايـة ويضـوع ريًا

وهو أبسط أشكال الموشحات، حيث يتكون المطلع من غصنين على الوافر التام يتفقان فى تقفيتهما؛ ثم يتكون كل بيت من دور يقع فى ثلاثة أسماط أحادية متحدة القافية، وقفل مكون من غصنين يتحدان فى تقفيتهما مع قافية المطلع.

وقد تختلف قافية غصنى المطالع، فيتحول الشكل إلى هذه الصورة:

أ ________ ب ________

________ جـ

________ جـ

________ جـ

أ ________ ب ________

________ د

________ د

________ د

أ ________ ب ________

وهو ما نجده فى قول أبى بكر بن زهر على وزن الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلا :

أيها الساقى إليك المشـتكى قد دعونـاك وإن لم تسـمعِ

ونديـم همـت فـى غرتِـهِ

وشــربت الــراح مـــن راحتِـــهِ
كلما اســتيقظ مـن ســـكرتِـــهِ
جـــذب الـــزق إليه واتكـــا   وســقانى أربعًا فـــــى أربـــعِ
مـــا لعينـــى عشــيت بـــالنظرِ
أنكــرت بعـــدك ضـــوء القمــرِ
وإذا مـــا شــئت فاســمع خبرِى
عشيت عيناى من طول البكا   وبكى بعضى على بعضى معِى

وقد تكون أسماط هذا النموذج رباعية كما نجد فى موشحة ابن الصباغ على وزن المدين : فاعلاتن فاعلن فعلن، يقول :

النـــوى أفنــت قــوى جلــدى   فدمـــوع العيـــن تنســـجمُ
لم أجــد عونًـــا علـــى الســقمِ
غير سـجع الـورق فـى الظلـمِ
ذكرتنـــى عهـــد ذى ســــلمِ
فاســـتهل الدمـــع فـــى الديـــمِ
يا حمامات اللـــوى أســـعدى   مكْمَـدًا قـد شـــفه الســـقمُ
هـل إلى تلـك الطلـول سـبيلُ
أو بهـــاتيك الخيـــام مقيــــلُ
فبهـــا يشـــفى أليـــم الغليـــلُ
فمتـى يدنـــو المعنـى العليـــلُ
فلهيب الشـــوقِ فى كبـــدِى   ترك الأحشـــــاء تضطـــرمُ

وقد يكون هذا النموذج أقرع أى دون مطلع أو مذهب علـى نحـو ما نجد فى قـول ابـن زهـر أيضًا، وهـو علـى وزن مجزوء الكامل المرفل،

الذى ينقص جزءًا فى كل سمط من أسماط الدور، والذى ينقص سببًا ثقيلاً من أول تفعيلة فى النص الأول -كل قفل :

متفاعِلن   متفاعلن متفاعلاتن

فاعلن متفاعلـن   متفاعلن متفاعلاتن

يقول ابن زهر :

يا صـاحبيَّ نـداء مغتبط بصـاحبْ

لله مـا يلقـاه مـن فقـد الحبـائبْ

قلب أحاط به الهوى من كل جانبْ

أىّ قلـب هـائـــــمِ   لا يســتفيق من اللواحِ

أنحى على رشدى وأعدمنى صلاحى

ثغر ثنى الأبصار عن نور الأقـاحى

يسقى بمختلطين من مسك وراحِ

كالحبـــاب العائمـــى   فى صفحة الماءِ القراحِ

وقد يقسم المطلع تقسيمًا ثلاثيًا على غضنين متحدى القافية بينهما غصن يوافقهما من حيث القافية، وإن كان أقصر من حيث الوزن، على هذا النحو :

أ ــــــــــــ أ ــــــــ أ ــــــــــــ

ب ــــــــــــ

ب ــــــــــــ

ب ــــــــــــ

أ ــــــــــــ أ ــــــــ أ ــــــــــــ

جـ ــــــــــــ

جـ ــــــــــــ

ـــــــــــــــــــــــ جـ

أ ـــــــــــــــــ أ ـــــــــ أ ـــــــــــــــــ

وهو ما نجده عند إبراهيم بن سهل الإسرائيلي على وزن الرجز :

مستفعلن مستفلعن فاعلان مستفعلان مستفعلن مستفلعن فاعلان

مستفعلن مستفعلن فاعلان

يقول :

باكر إلى اللذة والإصباحْ بشرب راح فما على أهل الهوى من جناحْ

إغنم زمان الوصل قبل الذهابْ

فالروض قد رَوّاه دمع السحابْ

وقد بدا في الروض سر عجابْ

ورد ونسرين وزهر الأقاحْ كالمسك فاحْ والطير تشدو باختلاف النوّاحْ

انهض وباكر للمدام العتيقْ

في كأسها تبدو كلون العقيقْ

بكف ظبي ذي قوام رشيقْ

مهفهف القامة طاوي الجناحْ كالبدرِ لاحْ عصيت من وجدي عليه اللواحْ

* وقد تدال أسماط أدوار مثل هذا النموذج على هذا النحو :

أ ـــــــــــــــــ أ ـــــــــ أ ـــــــــــــــــ

ـــــــــــــ ب ـــــ جـ

ـــــــــــــ ب ـــــ جـ

ـــــــــــــ ب ـــــ جـ

أ ـــــــــــــــــ أ ـــــــــ أ ـــــــــــــــــ

ـــــــــــــ د ـــــ هـ

ـــــــــــــ د ـــــ هـ

د ـــــــــ هـ
أ ـــــــــــــ أ ـــــــــ أ ـــــــــــــ

وهو ما نجده في قول ابن نباتة على نفس الوزن :

مستفعلن مستفلعن فاعـلان مستفعلان مستفعلن مستفعلن فاعلان
مستفعلن مستفعلن مستفعلان مستفعلن

يقول :

ما سحَّ محمَرٌّ دموعي وساحْ على الملاحْ إلا وفـي قلبي المعنى جراحْ
بي من بني الأتراك حلو الشبابْ مُـرُّ السـطَا
عشقته حيـن عدمـت الصـوابْ من الخطَا
يشــكو حشا الغزلان منه التهابْ إذا عطَــا
وربمـا تشـكو الغصون اكتئابْ إذا خطَا
يزيـد أجفاني ندى وارتيـاحْ نهي اللواحْ مثل جلال الدير يوم السـماحْ
حبر له في الخلق ذكر جميـلْ لا يُفْـتَــرَى
ماح على غيظ الغمام البخيلْ محل الثرَى
مـا رأت العيـنُ له من مثيـلْ ولا تــرَى
يوقــد في أوطانــه للنزيـلْ نار القـرَى
شرارها في الكيس حمر صحاحْ لها اقتداحْ لكنها في القلب عذب قـراحْ

ولنا أن نلاحظ أن كل دور يشتمل على أربعة أسماط.

* وقد تقسم أغصان هذا النموذج تقسيمًا ثنائيًا، على هذا النحو:

أ ـــــــــــــ ب ـــــــــــــ
جـ ـــــــــــــ د ـــــــــــــ
جـ ـــــــــــــ د ـــــــــــــ
جـ ـــــــــــــ د ـــــــــــــ

________ أ	________ ب
________ هـ	________ و
________ هـ	________ و
________ هـ	________ و
________ أ	________ ب

وهو ما نجده في موشحة ابن خزر البجائي على وزن مجزوء الكامل المذال متفاعلن متفاعلان، يقول :

ثغر الزمان الموافق ... حياك منه بابتسام
نَبِّهْ من النوم النديمْ ... فالزهر قد وشى البطاحْ
وقامة الغصن القويمْ ... في الروض هزته الرياحْ
ومسكة الليل البهيمْ ... نمت بكافور الصباح
قم فارتضع تلك الأبارق ... فالدهر يقضي بانتظام
شمس الحميا في الكؤوسْ ... قد قابلت شمس النهارْ
تجلى كما تجلى العروسْ ... من تحت ريحان العذارْ
ذاك التمني للنفوسْ ... عود تجلى أو عقارْ
يا حبذا عيش مرافق ... والقلب في يد الغلام

فكل دور يشتمل على ستة أشطار تتحد قوافي كل ثلاثة منها بصورة رأسية.

* وقد يتكون المطلع، ومن ثم سائر الأقفال بما فيها القفل النهائي (الخرجة) من أربعة أجزاء ذات روي واحد، وهو المطلع المرصع، ويكون على هذا النحو :

ـــــ أ ـــــــــــ أ ـــ أ ـــ أ ـــــــــــ أ

ـــ ب ـــــــــ جـ

ـــ ب ـــــــــ جـ

ـــ ب ـــــــــ جـ

ـــــ أ ـــــــــــ أ ـــ أ ـــ أ ـــــــــــ أ

ـــ د ـــــــــ هـ

ـــ د ـــــــــ هـ

ـــ د ـــــــــ هـ

ـــــ أ ـــــــــــ أ ـــ أ ـــ أ ـــــــــــ أ

على نحو ما نجد فى موشحة عبادة بن ماء السماء، التى اختلف بعضهم فى وزنها، فمنهم من جعلها من الرمل ومنهم من الرجز، ومنهم من جعلها من السريع :

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

يقول عبادة بن ماء السماء :

من ولى فى أمة أمرا ولم يعدلِ يعزلِ إلا لحاظ الرشأ الأكحلِ

جُرْتَ فى حكمك فى قتلى يا مسرفُ

فانصفِ فواجب أن ينصف المنصفُ

وارأفِ فإن هذا الشوق لا يرأفُ

علِّلِ قلبى بذاك البارد السلسلِ ينجلى ما بفؤادى من جوىً مشعَلِ

إنما تبرز كى توقدَ نار الفتنْ

صنمـا   مصـورًا فى كل شـــىء حسنْ

إن رمى لم يُخْطِ من دون القلوب الجِننْ

كيف لى تخلص من سهمك المرسلِ فصلى واسـتبقنى حيًا ولا تقتـلِ

ولنا أن نلاحظ أن أسماط كل دور مقسمة على قسمين بالصورة المعروفة بالمطرف، موافقة فى ذلك لأغصان القفل وكأن كل سمط من أسماط الدور الثلاثة يساوى فى وزنه، مع اختلاف التقفية، أحد غصنى القفل.

وربما كان هذا الموشح من وزن نصف معكوس البسيط فاعلن مستفعلن، إذا تصورنا أن مطلعه مطرفًا مكونًا من سطرين وهو الأقرب، على هذا النحو:

مـن ولى فـى أمـة أمـرًا ولم يعـدِلِ

يعزلـى إلا لحـاظ الرشأ الأكحـــلِ

وهو ما نجده فى موشحة مظفر بن إبراهيم العيلانى على نفس الوزن مفاعلن مستفلعن، والتى وحد فيها بين قوافى جميع أغصان المطلع والأقفال، كما وحد بين قوافى جميع أسماط كل دور، يقول:

كللـــى	يا سحب تيجان الربى بـالحلى
واجعلى	منعطـــــف الجــــدول
يـا سمـا	فيـك وفـى الأرض نجـوم ومـا
كلمـــا	أخفيـت نجمًـا أظهـرت أنجمـا
وهى مـا	تهطـــل بـــالطلى والدِّمـــا
فـاهطلى	على قطوف الكرم كى تمتلى
وانقُلـى	للـدن طعـم الشـهد والقرنفـلِ
تتقـــدْ	كـالكوب الـــدرِّىّ للمرتصـدْ

يعتقــــدْ فيهــا المجوســـى بمــا يعتقــدْ

واتئـــدْ يــا ســاقىَ الــراح بهــا واعتمــدْ

واملَ لى حتى ترانى عنك فى معـزلِ

قــل لــى فالــراح كالعشق إن يزد يقتلِ

* وقد يكون المطلع مطرفًا مع اختلاف التقنية على هذا النحو:

——— أ ——— أ ——— ب ——— ب

——— جـ ——— د

——— جـ ——— د

——— جـ ——— د

——— أ ——— أ ——— ب ——— ب

——— هـ ——— و

——— هـ ——— و

——— هـ ——— و

ومن ذلك ما نجده فى موشحة أبى بكر اللبانة على وزن الطويل:

مفاعلان فعولــن مفاعــلان مفاعلان فعولــن مفاعــلان

فعولن فعولن مفاعيلن

يقول ابن اللبانة:

كذا يقتادْ سنا الكوكب الوقادْ إلى الجلاسْ مشعشعة الأكواسْ

أقم عذرى فقــد آن أن أعكــفْ

على خمرٍ يطــوف بهــا أوطــفْ

كما تدرى هضيم الحشا مخطـفْ

إذا ما مادْ فى مخضرة الأبرادْ رأيت الآسْ بأوراقه قـد مـاسْ

من الأنـــسِ   وإن زاد فـــي النـــورِ

على الشمسِ   وبـــدر الديجـــورِ

له نفســـيِ   ومــا نفـــس مهجـورِ

غزال ماذْ ضراغمة الآساذْ   بلحظ جاسْ   خلال ديار الناسْ

* وقد يكون المطالع، وكذلك الأدوار، مذيلاً مع تقسيمه تقسيمًا ثنائيًا على هذا النحو :

أ ________ ب ________

أ ________ ب ________

جـ ________ د ________

جـ ________ د ________

جـ ________ د ________

أ ________ ب ________

أ ________ ب ________

هـ ________ و ________

هـ ________ و ________

هـ ________ و ________

أ ________ ب ________

أ ________ ب ________

وهو ما نجده في موشحة الخلوف التي على وزن الخفيف :

فاعلاتـــن مســـتفعلن فعلـن   فاعلاتـن متفع لْ

يقول :

أحرق الفجـر عنبر السـحرِ   بلهيـب الصبــاحِ

وقــد افــتر مبســم الزهــرِ   عـن ثنايـا الأقــاحِ

حاجب الشمس حجب القمرَا	بحجـاب النهـارِ
وحـلا الطـل أنجـم زهـرَا	فـى سمـاءِ البهـارِ
ولـوى الأسـل سـالفا خضـرَا	فوق صدغ النـوارِ
وسرى نبت العارض النهرِ	في خدود البطاحِ
وانثنى عطف مائس الشجرِ	تحت طي الوشاحِ
استحى النـور مـن الفلـقِ	واختفى في الـورقِ
مـذ تجلـت غزالـة الأفـقِ	فـى شقيق الشفقِ
جـرت شـهب أنجـم الغسـقِ	فـى مجـال السبقِ
وقفـى الصبح حلبـة الأثـرِ	بعد ذاك الجمـاحِ
وعلى الجـو طـائر البكـرِ	مد طرف الجناحِ

* وقد يكون مطلع الموشحة ثنائيًا، تقفى أغصانه بصورة رأسية على هذا النحو:

أ ________________	ب ________________
أ ________________	ب ________________
جـ ________________	د ________________
جـ ________________	د ________________
جـ ________________	د ________________
أ ________________	ب ________________
أ ________________	ب ________________
هـ ________________	و ________________
هـ ________________	و ________________
هـ ________________	و ________________

أ ________________ ب ________________

أ ________________ ب ________________

ومن ذلك ما نجد فى موشحة ابن زمرك علـى وزن مخلع البسيط :

مستفعلن فاعلن فعولن، يقول :

بـالله يـا قامـة القضيـبِ ومخجل الشـمس والقمرْ

من ملك الحسن فى القلوبِ وأيـد اللحـظ بالحـورْ

مـن لم يكـن طبعـه رقيقـا لم يـدرِ مـا لـذة الصبـا

فـرب حُـرٍّ غـدا رقيقـا تملكـه نفحـة الصبـا

نشـوان لم يشـرب الرحيـقا لكـن إلـى الحسـن قـد صبـا

فعذب القلـب بـالوجيبِ ونعـم العـين بـالنظرْ

وبات والدمع فى صبيـبِ يقـدح من قلبـه الشـررْ

أواه مـن قلبـيَ المعُنَّـى يهفـو إذا هبـت الريـاحْ

لـو كـان للصـب مـا تمنـى لطـار شـوقا بـلا جنـاحْ

وبلبـل الـدوح إن تغنـى أسـهر ليلـى إلى الصبـاحْ

عسـاك إن زرت يـا طبيبـى بالطيف فـى رقـده السحرْ

أن تجعل النوم من نصيبى والعيـن تحمـى من السهرْ

وقد يتغير الوزن فى مثل هذا النموذج بزيادة الشطر الثانى فى كل غصن عن الشطر الأول، ووزنه :

فاعلن فاعلان فاعلن مستفعلْ

وكذا زيادة الشطر الثانى فى كل سمط عن الشطر الأول، ووزنه:

فاعلن فاعلن فاعلن مستفعلن

على نحو ما نجد فى موشحة الأعمى التطيلى الشهيرة :

ضاحك عن جمانْ … سافر عن بدرِ
ضاق عنه الزمانْ … وحواه صدرى
آه مما أجدْ … شفنى ما أجدُ
قام بى وقعدْ … باطش متئدُ
كلما قلت قدْ … قال لى أين قدُ
وانثنى خوط بان … ذا مهَزِ نضرِ
عابثته يدان … للصَّبا والقطرِ
بى هوى مضمرُ … ليت جهدى وَفْقَهُ
كلما يظهرُ … ففؤادى أُفْقُهُ
ذلك المنظرُ … لا يداوى عشقُهُ
بأبى كيف كان … فلكىٌّ دُرِّى
راق حتى استبان … عُذْرُهُ وعُذْرِى

* وقد تختلف تقفية الأغصان فى هذا النموذج على هذا النحو :

______________ أ	______________ ب
______________ جـ	______________ ب
______________ د	______________ هـ
______________ د	______________ هـ
______________ د	______________ هـ
______________ أ	______________ ب
______________ جـ	______________ ب
______________ و	______________ ز
______________ و	______________ ز

________ و	ز ________
________ أ	ب ________
________ جـ	ب ________

على نحو ما نجد فى موشحة ابن سهل على وزن مجزوء الرجز : مستفعلن مستفعلن، يقول :

يــا لحظــات للفــتن ... فــى كرهــا أوْفَــى نصيبْ
ترمــى فَكُلُّــى مقتــلُ ... وكلهــا ســهمٌ مصيــبْ
اللـــوم للاهـــى مبـــاحْ ... أمــا قبولــه فـــلا
علقتـــه وجـــهَ صبـــاحْ ... ريـــق طِـــلا عنـــق طَـــلا
كـــالظبى ثغـــره أقـــاحْ ... ومــا ارتعــى شــيح الفــلا
يــا ظبــى خــذ قلبــى وطــنْ ... فــأنت فــى الإنــس غريــبْ
وارتــع فقلبـــى سلســـلُ ... ومهجتــى مرعــى خصيــبْ
بـــين اللمـــى والحـــورِ ... منهـــا الحيـــاة والأجـــلْ
ســـقت ميـــاه الخضـــرِ ... فـــى خدِّهـــا ورد الخجـــلْ
زرعتُـــه بـــالنظرِ ... وأجتنيـــه بـــالأملْ
فــى طرفــه الســاجي وســنْ ... ســـهد أجفـــان الكئيـــبْ
والــردف فيـــه ثقـــلُ ... خــفٌ لــه عــقــل اللبيــبْ

وقد يتغير الوزن فى مثل هذا النموذج بزياد الشطر الثالث من المطالع والشطر الأول من أسماط كل دور؛ على نحو ما نجد فى موشحة ابن بقى التى على الرجز، ووزنها :

مســـــتفعلان ... مســـــتفعلان

مســــتفعلن فـــاعلان　　　　مســـــــــــــتفعلان
مســــتفعلـن فعْلــــن　　　　مســــــــــــتفعلان

يقول :

مـــــا لى شمـــــولْ　　　　إلا شـــــــــــــجون
مِزاجُهـا فــى الكـاسْ　　　　دمــــــع هتـــــونْ
لله مــــــا بـــــذرْ　　　　مـــــن الدمـــــوعْ
صــــبٌّ قـــد اســتعبر　　　　مـــــن الولـــــوعْ
أودى بــــه جـــوْذرْ　　　　يــــوم البقيـــــعْ
فهــــو قتيـــــلْ　　　　لا بـــــل طعـــــينْ
بــين الرجـا واليـاسْ　　　　لــــــه منــــــونْ
جرحـــتُ للحــــينِ　　　　كفـــــى بكفــــى
وحيـــلَ مـــا بينـــى　　　　وبــــين إلفــــى
لاشـــك بـــالبينِ　　　　يكـــون حتفـــى
حـــان الرحيـــلْ　　　　ولى ديـــــــــونْ
إن ردهـــا العبـــاسْ　　　　فهـــو الأميـــنْ

* وقد يقسم المطلع والأدوار والأقفال تقسيمًا ثلاثيًا مذيلاً؛ على هذا النحو الذى تشترك فيه الأسماط مع الأغصان، من حيث تذييلها جميعًا:

________ أ	________ أ	________ ب
________ جـ	________ جـ	________ ب
________ د	________ هـ	________ و
________ د	________ هـ	________ و

د ______	هـ ______	و ______
أ ______	أ ______	ب ______
جـ ______	جـ ______	ب ______
ز ______	ح ______	ط ______
ز ______	ح ______	ط ______
ز ______	ح ______	ط ______

على نحو ما نجد في موشحة وشاح مجهول على وزن نصف البسيط أو محذوف الرجز : "مستفعلن فعْلن"، يقول :

لي في الهوى مذهبْ	يـا عـاذلي فـاذهبْ	لا أسـتمعْ
ذكر الهوى استحبابْ	تطيعـه الألبـابْ	فنتبـــغْ
يـا عـاذلي دعنـي	فمـا أرى اللومـا	إلا احـــرامْ
أمـا قـذى جفنـي	قـد فـارق النومـا	فــلا منـامْ
والدمــع كـالمزن	أمـده عزمـا	فــلا منـامْ
سـلم حمـي ينهـبْ	وبـالنوى يرغـبْ	ويفجـــغْ
فلـلردى أسـبابْ	في فرقـة الأحبابْ	تسـتودعْ
لله مـا ألقـى	فـي حـب مـن أهـوى	مـن العنـا
فـإن أذب عشـقا	فإنمـا البلـوى	عنـدي مُنَـى
لا أطلـب العتقـا	منـه ولا أقـوى	علـى الضنـا
دعني فلي مذهـبْ	فـي خـده المُذْهِـبْ	إذ يلمـــغْ
جمالـه الخـلابْ	لمهجتي غـلابْ	ما أصنـــغْ

* وقد يقسم المطلع تقسيمًا ثلاثيًا مُذَيلاً تتحد فيه قوافي أغصانه عدا الغصنين المذيلين، على حين تقسم الأدوار تقسيمًا ثنائيًا مذيلاً مزدوج القافية، على هذا النحو :

__________ أ   __________ أ   __________ب

__________أ   __________أ   __________ب

__________جـ   __________د

__________جـ   __________د

__________جـ   __________د

__________جـ   __________د

__________أ   __________أ   __________ب

__________أ   __________أ   __________ب

__________ هـ   __________و

__________ هـ   __________و

__________ هـ   __________و

__________ هـ   __________و

__________ أ   __________أ   __________ب

__________أ   __________أ   __________ب

وهو ما نجده فى موشحة ابن بقى على الخفيف، ووزنها :

فاعلان   مستفع لان   فاعلان

فاعلان   مستفع لان   فاعلان

فاعلاتن   فاعلان   فاعلاتن

يقول :

هنـــد خـــالْ   تحـت ظـلالْ   اليـاسمـينْ

وأقـــاحْ   يسـقى بـراحْ   ضميـــنْ

مـن يـرمِ أمـرًا جليـلْ   يهـوى ريمـا

يصطفــى منــه خليــلْ ونديمـــــــا
فاتركـــانى للشـــمولْ لا تلومـــــــا
وجد رشـــدى أن أميل وأميمـــــــا
فـــى غـــزالْ يرمـــى نبـــالْ مـــن جفـــونْ
بى يــا صـــاحْ منهـــا جـــراحْ كـــل حيـــنْ
عنــد إبراهيــم طــابْ المعنـــــى
وبــه كـــان أصـــابْ مـــا تمنـــى
لا تســـوموه العتـــابْ إن تجنـــــا
وشـــكا ســـكر الشـــبابْ وتجنـــــى
واســــــتمالْ ســـيف الحجـــالْ بــــــالمجونْ
واســـــتباحْ أســـد الكفـــاحْ فـــى العويـــنْ

والمرصع هو أكثر أنواع الموشح شيوعًا، وأدخلها في التوشيح عند أهل الصنعة به؛ لكثرة تقسيماته وخروجه عن حيز المسمطات والمربعات على نحو يوفر له طاقة إيقاعية كبيرة وتميزًا واضحًا عن غيره من الأشكال الشعرية الأخرى.

* وقد يكون المرشح مرصع المطلع والأقفال والأدوار، على هذا النحو الذى قسمت فيه الموشحة تقسيمًا ثلاثيًا :

أ ________ ب ________ جـ ________
د ________ هـ ________ جـ ________
و ________ ز ________ ح ________
و ________ ز ________ ح ________
و ________ ز ________ ح ________

________ أ	________ ب	________ جـ
________ د	________ هـ	________ جـ
________ ط	________ ى	________ ك
________ ط	________ ى	________ ك
________ ط	________ ى	________ ك
________ أ	________ ب	________ جـ
________ د	________ هـ	________ جـ

وهو ما نجده فى موشحة ابن بقى على وزن نصف البسيط أو محذوف الرجز (مستفعلن فعْلن)، يقول :

أعيا على العوَّذْ　　رهـين بلبـال　　مـحـــوَرقُ
أذلـه الحـبُّ　　لا ينكـر الذلـهْ　　مـن يعشــقُ

مـن لى بـه يرنـو　　بمقلتـىْ سـاحرْ　　إلى العبـاذْ
ينـأى بـه الحسنُ　　فينثنـى نـافرْ　　صعـب القيـاذْ
وتـارة يدنـو　　كما احتسى الطائـر　　مـاء الثمـاذْ

فجيـده أغيـدْ　　والخـد بالخـالِ　　مُنَمَّـقُ
نكتمـه الحـبُّ　　فلى إلى الكلـه　　تَشَـوَّقُ

عطـا بليتيـه　　ومـر كـالظبيِ　　لبيـدِهِ
فدلّهـم عليـه　　تكسـر الحلـيِ　　بجيـدِهِ
تفتيـر عينيه　　يسـرع فى برء　　عميـدِهِ

فـإن أكـن أقصـد　　منـه فـأولى لِـى　　إذ يرمـقُ
هل يسلم القلـبُ　　وأسـهم المقلـهْ　　تفـوقُ

* وقد يكون المطلع والأقفال ثلاثية التقسيم، على نحو ما مر بنا في موشحة ابن بقي السابقة، على حين يكون تقسيم الأدوار رباعيًا على هذا النحو :

______أ ______ب ______ج
______أ ______ب ______ج

______د ______هـ ______و ______ز
______د ______هـ ______و ______ز
______د ______هـ ______و ______ز

______أ ______ب ______ج
______أ ______ب ______ج

______ح ______ط ______ى ______ك
______ح ______ط ______ى ______ك
______ح ______ط ______ى ______ك

______أ ______ب ______ج
______أ ______ب ______ج

على نحو ما نجد في موشح ابن القزاز الذى جاء أقرع (أى دون مطلع أو مذهب) وعلى وزن نصف البسيط أو مجزوء الرجز :

فاعلان مستفعلن مستفعلن فعْلن
فاعلان مستفعلن مستفعلن فعلن
فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلن

يقول :

بـــأبى   ظبى حِمَى   تكنفُـــــهُ   أسـدُ غيـلْ

مذهـــب   رشف لَمَى   قرقفُـــهُ   سلســـلبيل

يســـتبى   قلبـى بمـا   يعطفـــه   إذ يميـــل

ذو اعتـــدالْ   يعـــزى إلى   ذى نعمة ثـابتْ

فى ظــلالْ   تحتـى حلـى   قطر الندى بايتْ

ذو فتـــور   ذو غنـــجِ   ذو مرشـــفِ   ألْعَـــسِ

العبـــير   فـــى أرجِ   والحسن فـى   ملبـــسِ

كـم يثيـر   وجـد شجِ   بالدنفـــى   مكتســـى

ذو اعتـــلالْ   لـو علـــلا   انطق عن ساكتْ

وغـــزالْ   لـو مَقـــلا   الحظ عن باهتْ

* وقد يكون تقسيم المطلع المرصع رباعيًا، باختلاف فى الوزن مع احتفاظ الدور بتقسيمه الثنائى على هذا النحو:

أ __________ ب ______ ب ______ ج ______

أ __________ ب ______ ب ______ ج ______

د __________ هـ __________

د __________ هـ __________

د __________ هـ __________

د __________ هـ __________

أ __________ ب ______ ب ______ ج ______

أ __________ ب ______ ب ______ ج ______

و __________ ز __________

و __________ ز __________

و __________ ز __________

ـــــــــــــ و ـــــــــــــ ز

ـــــــــ أ ـــــ ب ـــــ ب ـــــ جـ

ـــــــــ أ ـــــ ب ـــــ ب ـــــ جـ

وهو ما نجده فى موشحة ابن حزمون التى على وزن الرجز :

مستفعلن مستفعلان مستفعلن مستفعلن فعولن

مستفعلن مستفعلان مستفعلن مستفعلن فعولن

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن

يقول :

يا عين بكى السراجْ الأزهــــرا النــــيرا اللامـــعْ

وكان نعم الرتــــاجْ فكســــرا كى تنثــرا مدامـــعْ

مـن آل سـعد أغـرْ مثل الشهاب المتقِدْ

بكـى جميع البشـرْ عليـه لمـا أن فقِـدْ

والمشرفى الذكـرْ والسـمهرى المطـرِدْ

شـقّ الصفوف وكرْ علـى العـدو متئـدْ

لـو أنـه منعـاجْ علىالورى من الثرى أو راجـعْ

عـادت لنا الأفـراجْ بلا افتــرا ولا امتـرا فضاجـعْ

نضـا لبـاس الـزردْ وخاض موج الفيلقِ

ولم يرعـهُ عـددْ ذاك الخميس الأزرقِ

والحـور تلثم خـدْ أديمــه الممــزقِ

وكـان ذاك الأسـدْ فى كل خيل يلتقى

إذا أرى الأعـــلاجْ وكـــبرا ثـم انـبرى يماســـع

رأيتهـم كالدجـاجْ منفـــرا وسطالعرى الواســـع

وعلى ذلك، فأشكال الموشحات عديدة لا حصر لها ولا حد، ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن تضبط قواعدها. ومع تسليمنا بصحة ما ذهب إليه الدكتور سيد غازى من أن مصدر الإيقاع الأساسى فى بنية الموشحة، إنما يرجع إلى النظام الإيقاعى للعروض الخليلى -إلا أن كثرة التغيرات التى تطرأ على بنية الموشحة وحركتها الداخلية، تؤكد -بما لا يدع مجالاً للشك- أن الوشاحين كانوا يعتمدون بصورة واضحة على الإيقاع اللحنى، فى تحقيق التماثل الموسيقى فى موشحاتهم، وهو ما تؤكده إشارات ابن بسام، وابن سناء الملك وغيرهما عن انحرافات النظام التوشيحى، وتأبيه على حدود الضبط والتنظير؛ وهو ما كان أساسًا -فيما بعد- لكثير من محاولات التطوير القافوى فى الأدب الوسيط.

الإيقـــاع
وتطوره فى الشعر العربى الحديث

شهد الشعر العربى الحديث ضروبًا متلاحقة من التطور والتجديد، ترتد فى حقيقتها إلى تصورات الشعراء منذ أوائل القرن العشرين، حول ماهية الشعر ذاته، وطبيعة وظيفته، وهو ما يرتد بدوره إلى تأثرهم العميق بحركة الشعر الغربى والثقافة الإنسانية بصفة عامة، مع الالتفات إلى تفاوت درجة هذا التأثر على مستوى المدارس الشعرية والأجيال الزمنية والثقافة الفردية للشعراء أنفسهم.

ولقد أصاب موسيقى الشعر ما أصاب غيرها من عناصر البناء الفنى للقصيدة الحديثة، من نزوع إلى إدراك محاولات التطور، سعيًا وراء التواؤم الفنى بين قيم النص الجمالية والبنائية من ناحية، ووظيفته الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى.

الإحياء والبعث :

ولعلنا لا نعدم محاولات الانفلات من قبضة البنية الإيقاعية التقليدية الموروثة للعروض الخليلي، منذ مرحلة الإحياء، فقد سعى شوقي إلى كتابة إحدى قصائده على نظير إيقاعي جديد، وزنه :

فاعلن فعو فاعلن فعو

- فقال أبياته الشهيرة في وصف مرقص أقيم بسراي عابدين سنة ١٩٠٤، وأولها :

مال واحتجبْ وادَّعى الغَضَبْ
ليت هاجري يشرحُ السَّبَبْ
عتبهُ رِضَى ليتهُ عَتَبْ
عَلَّ بيننا واشيًا كَذَبْ
أو مُفَنِّدًا يَخلُقُ الرِّيَبْ
مَنْ لِمُدْنَفٍ دَمْعُهُ سُحُبْ

- والتي ربما لم ترق حافظ إبراهيم فكتب ساخرًا :

شال وَانْخَبَطْ وادَّعى العَبَطْ
ليت صاحبي يبلعُ الزَّلَطْ

إلا أن محاولات هذا الجيل، وربما الأجيال التالية في سبيل المغايرة الإيقاعية؛ كانت أكثر وضوحًا على مستوى القافية؛ فيكتب شوقي المزدوج الذي أكثر من استعماله في قَصَصِهِ الشعري، كقصة نديم الباذنجان التي يقول فيها :

كانَ لِسُلْطانٍ نَديمٌ وافِ يُعيدُ مَا قَالَ بِلاَ اخْتِلافِ
وَقَدْ يزيدُ في الثَّنَا عليهِ إذا رأى شيئًا حَلاَ لَدَيهِ

وكـان مَـولاهُ يـرى ويعلـمُ ... ويسـمعُ التَّمليـقَ لكـن يكتُـمُ
فجلسَـا يومًـا علـى الخِـوانِ ... وجِـيءَ فـى الأكـلِ بباذنجـانِ
فـأكلَ السـلطانُ منـه مـا أكـلْ ... وقال : هذا فى المذاق كالعسـلْ
قال النديمُ : صدق السـلطانُ ... لا يسـتوى شـهدٌ وباذنجـانُ
هـذا الـذى غنـى بـه الرئيـسُ ... وقـال فيـه الشـعْرَ جـالنيوسُ
يُذهِـبُ ألـفَ عِلَّـةٍ وَعِلَّـهْ ... ويُـبْرِدُ الصَّـدْرَ وَيَشْـفِى الغُلَّـهْ
قـال : ولكـنْ عنـدهُ مَـرَارَهْ ... وَمَـا حَمِـدتُ مَـرَّةً آثَـارَهْ
قـال : نعـم مُـرٌّ وهـذا عَيْبُـهُ ... مُـذْ كنـتُ يـا مـولاىَ لا أُحِبُّـهُ
هـذا الـذى مـات بـه بُقـراط ... وسُمٌّ فـى الكـأسِ بـه سُـقراطُ
فـالتفتَ السـلطان فيمـن حَولَـهُ ... وقـال كيـف تجـدون قَولَـهُ
قـال النديـمُ : يـا مَليـكَ النـاسِ ... عُذرًا، فما فى فعلتى من بـاسِ
جُعلـتُ كى أنادِمَ السـلطانَا ... ولـم أنـادمْ قَـطُّ بَاذِنجانـا

ومن ذلك كثير من الشعر الذى نظمه فى خصوصياته وتغلب عليه النزعة القصصية، على نحو ما نجد فى قصيدته "الأنانية" التى نظمها حول ابنته أمينة وكلب لها أسود صغير؛ يقول :

يـا حبـذا أمينـةٌ وكلبُهـا ... تُحِبُّـهُ جِـدًا كمـا يُحِبُّهَـا
أمنيتـى تحبـو إلى الحولـين ... وكلبهـا ينـاهِزُ الشـهرينِ
لكنهـا بيضـاءُ مثـلُ العـاجِ ... وعبدُهـا أسـودُ كالدَّيـاجى
يَلْزَمُهَـا نهارَهـا وتلزمُـه ... ومثلمـا يكرمُهَـا لا تُكْرِمُـهْ
فعندهـا مـن شِـدَّةِ الإشـفاقِ ... أن تـأخذَ الصغـيرَ بالخنـاقِ
فى كل سـاعةٍ لـه صيـاحُ ... وقَـلَّمَا ينعـمُ أو يرتـاحُ

كما استعمل المربع أو الدوبيت فى بعض قصائده، كقصيدة تحية للترك التى بدأها بمقطع من المزدوج الرباعى، واتخذ من رويه رويًّا مخالفًا فى الشطر الرابع من كل بيت، يقول :

بحمـــد الله رب العالمينـــــا ... وحمـدك يـا أمـير المؤمنيـنـــا
لقينـا فـى عـدوك مـا لقينـا ... لقينـا الفتـح والنصـر المبينـا

* * *

هُمُ شهدوا أذى وشهدتَ حَرْبَـا ... فكنـتَ أجَـلَّ إقدامًـا وَضَرْبَـا
أخذت حدودهـم شـرقًا وغَرْبَـا ... وطهـرت المواقـع والحصونَـا

* * *

وقبل الحـرب حربٌ منك كانتْ ... نتائجهـا لنـا ظهـرت وبـانتْ
ألنـت الحادثـاتِ بهـا فلانـتْ ... وغـادرت القياصـر حائرينَـا

وهو ما استعمله فى قصيدة أخرى بعنوان : البسفور كأنك تراه؛ يقول :

علـى أىِّ الجنـانِ بنـا تَمُـرُّ ... وفـى أىِّ الحدائـقِ تسـتقِرُّ
رويـدًا أيهـا الفُـلْكُ الأبَـرُّ ... بلغـتَ بنـا الربـوعَ، فـأنتَ حُـرُّ

* * *

سهدتَ ولم تنم لـلركبِ عـينُ ... كَـأنْ لم يُضْوِهـا ضَجَـرٌ وَأَيْـنُ
يحـث خُطـاكَ لُـجٌّ بـل لُجَـيْنُ ... بـل الإبريـزُ بـل أُفُـقٌ أغَـرُّ

* * *

علـى شبه السهول مـن الميـاهِ ... تحيـطُ بـك الجزائـر كالشـياهِ
وأنـت لهـن راعٍ ذو انتبـاهِ ... تكـرُّ مـع الظـلامِ ولا تَـفِـرُّ

أما حافظ إبراهيم فقد استخدم الشكل السابق المخمس، وكأنه نوع من أنواع التسميط، على نحو ما نرى فى قصيدته التى يرثى به الملكة فيكتوريا، يقول :

أعزى القوم لو سمعوا عزائى　　　وأعلن فى مليكتهم رثائى
وأدعو الإنجليزَ إلى الرضاءِ　　　بحكم اللهِ جبّار السماءِ
فكل العالمين إلى فناءِ

أشمس الملك أم شمس النهارِ　　　هوت أم تلك مالكة البحارِ
فَطَرْفُ الغربِ بالعَبَراتِ جارى　　　وعين اليم تنظر للبخارِ
بنظرة واجدٍ قلقِ الرجاءِ

أمالكة البحار ولا أبالى　　　إذا قالوا تغالى فى المقالى
فمثلُ علاك لم أرَ فى المعالى　　　ولا تاجًا كتاجك فى الجلالِ
ولا قومًا كقومك فى الدهاءِ

الرومانسيون :

وعلى الرغم من قصدية بعض شعراء جيل الإحياء إلى تقسيم قصائدهم تقسيمًا مقطعيًا على أساس من تعدد القوافي، على نحو ما صنع حسن علي الغاياتي في ديوانه "وطنيتي"، وهو ما حض عليه بعض شعراء عصره كحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري، على نحو ما ذكرنا في مقدمة ديوانه -إلا أن هذا اللون من التجديد لم يذع في شعرنا الحديث إلا على يد شعراء الرومانسية الذين كانوا على تعدد مشاربهم واتجاهاتهم أكثر انفتاحًا من غيرهم على الثقافة الغربية، وأكثر تأثرًا بآداب الغربيين، على نحو ما يبدو بوضوح شديد في إنتاج مطران خليل مطران منذ بواكير أعماله التي ظهرت في ديوانه الأول سنة ١٩٠٨م.

- فلم يقتصر **مطــران** على استخدام الأوزان الموروثة في صورتها التقليدية، بل تراه يحاول تطوير بعض هذه الصور فيكتب إحدى قصائده على وزن يتكون شطره من أربع تفعيلات من "فاعلاتن" وكأنه يقدم له الرمل في صورة ثمانية لم نقف عليها من قبل، وهو ما نجده في ذلك النشيد الذي طلب منه أحد الملحنين الفرنسيين أن ينظمه متوافقًا مع أحد ألحانه، يقول مطران :

أبشِرِي يا مصرُ، أمَّ المجد من أقصى الحقَبْ

برجال اليوم مــن أبنائــك الغــرِّ النُّجُــبْ

أبشري يا / مصر أمم لـ/ مجد من أق / صلحقبْ

/٥//٥/ / /٥//٥/٥ / /٥//٥/٥ / /٥//٥

برجال لـ/ يوم مــن أبـ/ نائــك لغر / رننجــبْ

///٥/٥ / /٥//٥/٥ / /٥//٥/ ٥ / /٥//٥

- وهو أحيانًا يقدم لنا قصائد يختلف وزن شطرها الأول عن وزن شطرها الثانى، يقول :

من بقايا الشباب فى وادى | قلبى المستكين
زهرة فى شحوبها العادى | ظمأ من سنين
لبثت وهى آخر الزهر | فى رياض الهوى
وأراها تقضى وفى الأثر | سائر القوى

فالشطر الأول فى هذه الأبيات الأربع من وزن الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" على حين جاء الشطر الثانى فى البيتين الأولين على وزن فاعلن فاعلان على حين جاء الشطر الثانى فى البيت الثالث على وزن فاعلن فاعلن أما البيت الرابع فقد جاء شطره الثانى على وزن فاعلن فعو.

- ولم يقف مطران عند هذا الحد، بل قدم لنا فى بعض الأحيان قصائد مرتكزة على غير بحر، بحيث تصبح القصيدة الواحدة مؤلفة من أبحر متعددة، على نحو ما نجد فى قصيدته "نفحة الزهر" يقول :

باسم المليكة فى الأزاهر | ذاتِ الجلالةِ والبهاءْ
يهدى إليك بيانُ شاعرْ | أذكى التهانى والدُّعاءْ

* *

أنظريها تجديها زَهَرًا | واقرائيها تجديها فِكَرًا
تلك أشباه المنى فى لطفها | لبست حسنًا فجاءت صُوَرًا
من غِذَاءِ النورِ من سقى النَّدَى | من حنو الليل من ضمِّ الثَّرَى
من هزيز الريح فى تسيارها | من مناغاة الدَّرَارَى فى السُّرَى
.... | ....

* * *

قالتِ الوردةُ ذاتُ النهْيِ   والأمرِ
في الزهرِ
يا وصيفاتي بناتِ النورِ   والقَطْرِ
في الفجرِ
أختنا شمسُ البناتِ الخُرَّدِ   الزُّهْرِ
في العصرِ
مِنْ غَدٍ تبرحُ خِدْرَ الكاعِبِ   البِكْرِ
في طُهْرِ
....
....

* * *

سُرَّتِ الأزهارُ لمّا سَمِعَتْ   ذلك النطقَ الزكيَّ الأذْفَرا
واستقرت ليلها هاجعة   فرأتْ حُلْمًا جميلاً في الكَرَى
أبصرت عُرْسًا بهيجًا حافلاً   جامعًا مِنْ كُلِّ جيلٍ مَعْشَرا
عقد العِطْرُ سحابًا ناصعًا   فاشيًا بينهمُ مُنْتَشِرا
....

* * *

باسم المليكة في الأزاهِرْ   ذاتِ الجلالةِ والبهاءْ
يهدى إليك بيان شاعرْ   أذكى التهاني والدعاءْ

والقصيدة كما نرى تبدأ ببيتين من وزن مجزوء الكامل المرفل "متفاعل متفاعلاتن" مع ملاحظة التزام علة الترفيل في العروض والضرب معًا في البيتين جميعًا؛ ثم ينتقل الشاعر في المقطع التالي إلى وزن الرمل

المحذوف "فاعلاتن فاعلاتن فاعلا"، ثم يأخذ المقطع الثالث شكلاً جديدًا: إذ تتألف أبياته العشرة في شطرها الأول من وزن الرمل الذي اجتمع على عروضه علة الحذف وعلة القطع "فاعلاتن فاعلاتن فَعْلُن"، أما شطره الثاني فيتكون من جزءين من فاعلاتن المشعثة "فالاتن فالاتن" أو ثلاثة أجزاء من فاعلن المقطوعة "فَعْلن فَعْلن فعْلن". ثم ينظم الشاعر المقاطع الثلاثة التالية على وزن الرمل المحذوف، وأخيرًا يختم القصيدة كما بدأها بنفس البيتين اللذين كتبهما على مجزوء الكامل المرفل.

وهو يكرر الصنيع ذاته في قصيدته "غرام طفلين" التي بدأها بمقدمة تقع في ستة أبيات من مجزوء الرمل، فاعلاتن فاعلاتن؛ أولها :

أنت تبغي السيرا   شاغلاً عمًّا ترى

ثم أكمل أبيات القصيدة في وزن الكامل؛ متفاعلن متفاعلن متفاعلن، وأول أبياته :

طفلان كالأخويـن مؤتلفـان   شبًّا وشبَّ على الهوى قلبانِ

أما في قصيدته "طفلان" فقد مزج مطران بين تعدد الوزن وتعدد القافية. والقصيدة تنقسم على ثلاثة أجزاء ينوع الشاعر في أولها قوافي أبياته ويسوقها على وزن الرمل؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلا، يقول فيها :

لعب الطفلان حتى تعبا   فاستقرًّا بعد جُهدٍ مُجْهِدِ

ثم ينتقل في القسم الثاني الذي استعمل فيه الشاعر قافية موحدة، إلى وزن الطويل؛ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن؛ يقول :

وداعٍ على قلبي يفر قضاؤه   وما أنا إلاّ للمنى بمودع

ثم يختم الشاعر القصيدة بأبيات على وزن الكامل، يقول :

وطني العزيز لقد عهدتك قبلها   أمنًا لنا ومخافة للعادى

- وليس من شك فى أن أخطر محاولات مطران فى إحراز التطور الإيقاعى، إنما تتمثل فى قصدية تغيير عدد التفاعيل، بحيث لم تعد أبيات القصيدة متساوية الطول.

وتكمن قيمة مثل هذا التغير الإيقاعى فى أنه يمثل الإرهاص الحقيقى لحركة الشعر الحر وهو ما نجده بوضوح فى قصيدته "تهنئة بمولود" ؛ يقول :

فيــك انْجَـلَى يا ليلُ طِفْـلٌ صَـغِيرْ
فــوق السَّــريــرْ
طِفْـــلٌ كَجَدَّيْــهِ سَــرِيٌّ أمِيــرْ

لَمَّا بَـدَا نَـادَى بشـيرُ الصَّـــفاءْ
بُشْـــرَى العَـــلاءْ
بُشْرَى الهُدَى بُشْرَى النَّدَى والوَفَــاءْ

مُحَــمَّــدٌ لاَ بِــدْعَ أنْ يُؤْمَـــــلاَ
إذْ أقْبَـــــــــلاَ
للخيـــرِ والإحســانِ بين المَـــــلاَ

هــذا كريـمٌ مِـنْ كَرِيــمٍ أتَــى
نِعْــــمَ الفَـتَــى
قــد طابَ عَزْمًا وَزَكَــا مَنْبِتَـــــا

ومن الواضح أن وحدة النص فى هذه القصيدة، مقسمة على ثلاثة أسطر من الرجز على هذه الصورة :

مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

مســــــتفعلان

مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

ويكتب مطران القصيدة المثلثة بصورة أكثر انتظامًا مع توحيـد قافية الشطر الثالث :

أ______   أ______

أ______

ب______   ب______

أ______

جـ______   جـ______

أ______

على نحو ما نجد فى عدد من قصائده منها قصيدته "الطفل الظاهر" فيصوغ على وزن الكامل :

لَكَ يا وليدُ تَحيَّـــةُ الأحـرارِ   كتحيـــة الجنَّاتِ والأطيـــارِ

تُهْدَى إلى سَحَرٍ مِنَ الأسْحَارِ

أَقْبَلْتَ وَجْهَكَ بالطهارةِ أَبْلَجُ   والوَقْتُ طَلْقٌ، والرَّبيعُ مُدَبَّجُ

والشمس ساكبة سيول نُضارِ

آياتُ حُسْنٍ لـم يَكُنَّ مَظَاهِرًا   للسعْدِ فيكَ ولا ضُرِبْنَ بشائِرًا

لَكِنَّهُنَّ عَرَضْنَ فى التَّسْـيَارِ

وقد اتجه مطران في بعض محاولاته الشعرية التي عمد إلى تغير القافية فيها كل بيتين -إلى أن يوحد بين تقفية الأشطر ذاتها على هذا النحو :

________أ	________ب
________أ	________ب
________جـ	________د
________جـ	________د
________هـ	________و
________هـ	________و

وهو ما نجده في قصيدته "الشاعر والطائر" يقول :

يــا أيهــا الطــائرُ المغنِّـــي ... بـــلا نشــيرٍ ولا نظيـــمِ
مـــن لي بشــدوٍ طليــقٍ فَـــنٍّ ... كشــدوكِ المُطْــرِبِ الرَّخيــمِ
فَــأَنْتَ تَشْــدُو بــــلا بيـــانِ ... وَمَـــا تشــاءُ المنـــى تُجيـــدُ
ونحـــن بــاللَّفظِ والمعــــانِي ... نعجــزُ عـــن بَعــضِ مــا نُريـــدُ
أعِــزْ جَنَــاحَيْكَ يـــا رفيـــقُ ... أطِــرْ وأَمْــرَحْ خَلِـــيٌّ بـــالْ
من سَــاكِبِ النُّــورِ لي رحيـــقُ ... وَفُسْــحَةِ الجَـــوِّ لـــي مَجَــالْ

وهو ما نجده بصورة أخرى أقرب إلى التذييل مع ملاحظة تغير وزن العروض من فاعلا في البيتين الأولين إلى فاعلاتْ أو فــاعلاتن في البيتين الأخيرين -في قصيدته "القاضي العادل"، يقول :

صَبَّح الأزهــارَ طيــفٌ ملكــيٌّ يبهــرُ ... بـــــالزهورِ
يا لها بكـراً كحـورِ الخلدِ هَبَّتْ تخطرُ ... فـــي البكـــورِ
قلدت جبهتها في نسقٍ زاهي البيـاضِ ... تـــاج قطـــنِ
وأعَارَتْ ثوبَها من خير ألوانِ الريــاضِ ... كل حســـنِ

ولاشك فى أن هذه النزعة التنويعية التى تبدو واضحة فى استعمال مطران للقوافي؛ إنما ترجع فى غالب الظن إلى تأثر بفن التوشيح الذى نظم مطران على غراره اثنتين من قصائده هما "الزهر"، و"الوردتان" التزم فيهما بناءً واحدًا على هذا النحو :

________أ	________ب
________أ	________ب
________جـ	________د
________جـ	________د
________جـ	________د
________أ	________ب
________أ	________ب
________هـ	________و
________هـ	________و
________هـ	________و
________أ	________ب
________أ	________ب

يقول فى قصيدته أو موشحته "الوردتان"، مراعيًا فى تقسيمها بنية الموشحة التقليدية المقسمة إلى مطلع وأبيات يتألف الواحد منها من قفل ودور :

تبـــارَكَ اللهُ فَهْـــوَ لَمَّـــا أراد أن يبـــدع الكيـــانْ
أبـــدأه فِكْـــرُهُ ولَمَّـــا يَقُـلْ لِمَـا شـاءَ كُـنْ فكـانْ

* * *

فجـــاءَ ذا العـــالمُ العظيـــمُ لفظًـــا لفكـــرهِ تَصَـــوَّرَهْ
الشـــمس والأرض والنجـــومُ مـــن مظمـــاتٍ ومُبْصِـــرَهْ
كـــأحرف ســـفرها الرقيـــمُ مُذْهبـــةً أو مُحَـــبَّرَهْ
جميعهـا اســمٌ وَهْـوَ المسـمَّى فـــى ســعة الخَلْـقِ والزَّمَـــانْ
وكـل حـرف حـوى لـه اسمَـا يَضيــقُ عـــن ضَمِّـهِ المكـــانْ

* * *

وَنَـــوَّرَ اللهُ بابتســـامِ تمثيلُـــهُ البـــاهِرُ البديـــعْ
وزانَ مـــا فيـــه مـــن نظـــامِ بكـــل ضـــربٍ مـــن البديـــعْ
فَعَقَّـــبَ الشـــمسَ بـــالظلامِ ودَبَّـــجَ العـــام بـــالرَّبيعْ
وأنهـــضَ الشـــاهِقَ الأشَـــمَّا وأقعـــدَ النـــورَ فاســـتكانْ
وَمَـــدَّ مـــاءً جـــرى خِضَـــمًّا وتحـتَـــهُ النَّـــارُ فـــى أمـــانْ

وقد توسع **شعراء الديوان**؛ شكرى والعقاد والمازنى -فى دعاوى التجديد الإيقاعى وخاصة على المستوى النظرى، بعد أن دعـى العقاد صراحة فى مقدمة ديوان المازنى إلى تعديل الأوزان والقوافى لتتواءم مع الموضوعات الجديدة التى يطرحها هؤلاء الشعراء من خلال قصائدهم.

- فعلى الرغم من تشدد **العقاد** الواضح إزاء قضية الوزن؛ إلا أن قارئ الديوان يلحظ ميله الواضح إلى توزيع الوحدات الإيقاعية على نحو مغاير للبنية الإيقاعية التقليدية فى القصيدة العربية، وهو ما نجده على سبيل المثال فى قصيدته "عدنا والتقينا"، يقول :

التقينا
والتقينا
عجبًا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعدما فرّق قُطْران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

بعد عصرٍ

أى عصرٍ

وهى موزعة إيقاعيًا على هذا النحو :

فاعلاتن

فاعلاتن

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن

- وقد ينوع فى قصيدة واحدة بين المجزوء والمنهوك، على نحو ما فعل فى قصيدة "المصرف"؛ يقول :

شبران من ذاك النبـــــــا

بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليست بأقـ ـصى فى الرجاء

وهى موزعة إيقاعيًا على هذا النحو :

متْفاعلن متْفاعلانْ

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلان

متْفاعلن متْفاعلانْ

- وهو ينوع أحيانًا في القصيدة الواحدة بين المشطور والمجزوء والمنهوك، كما نجد في قصيدته "سلع الدكاكين في يوم البطالة"؛ يقول :

مقفـــــــراتْ　　　مغلقـــــاتٌ محكمـــاتْ
كل أبواب الدكا　　　كين على كل الجهاتْ
تركوها　　　أهملوها
يوم عيد عيدوه　　　ومضـوا فـي الخلـواتْ

* * *

"البـــــدارْ!"　　　"ما لنا اليـومَ قــدارْ!"
أي صوت ذاك يدعو النا　　　س مـن خلف الجـدارْ
أدركوها　　　أطلقوها
ذاك صوت السلع المحـ　　　ـبوس في الظلمة صارْ

* * *

فـــي الرفــــــوف　　　تحت أطباق الســقوف
المدى طال بنا بيـــ　　　ـن قعودٍ ووقوفْ
أطلقونا　　　أرسلونا
بين أشتاتٍ من الشـا　　　رين نســعى ونطـــوف

وقد وزعها العقاد توزيعًا إيقاعيًا مجددًا، امتزج مع تنويع القافية في خلق جو موسيقي يعكس إلى حد بعيد طبيعة التطور الإيقاعي لشعر المرحلة الرومانسية، وهي موزعة على هذا النحو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ
فاعلاتن فاعلاتن　　　فاعلاتن فاعلاتْ
فعلاتن　　　فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتْ فعلاتن فاعلاتْ

فاعلاتُ فاعلاتن فعلاتْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتْ

فاعلاتْ فاعلاتن فاعلاتْ

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتْ

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ

- ويذهب **المازنى** إلى توزيع تفاعليه توزيعًا يقترب بها كثيرًا من طبيعة الشعر الحر، فيقول فى قصيدته "أين أمك" :

لم أكلمه ولكن نظرتى

سألته : أين أمك ؟

أين أمك ؟

وهو ما يتوزع إيقاعيًا على هذا النحو :

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وقد استعمل **العقاد** فى شعره شتى ألوان تنوع القوافى المعروفة فى عصره، والتى سبقه إليها الشعراء العرب على امتداد تاريخ الشعر العربى، على نحو ما يجد قارئ ديوانه الكبير، فتراه يستعمل المزدوج على نحو ما نجد فى قصيدته "أسحار أيان" (مستفعلن فعولن)، يقول :

قــد أقبــل الربيـــعُ — بنشـــره يضـــوعُ
ففـــاحت الزهـــورُ — وصـــاحتِ الطيـــورُ
حديثهـــا تلحيـــنُ — ولحنهـــا شـــجونُ

وتراه يستعمل المثلث في قصيدته "المعرى وابنه" التى يقول فيها على وزن البسيط :

يا أبى طال فى الظلام قعـــودى — فمتى أنت مخرجى للوجـــود
طال شوقى إليك فاحللْ قيودى
يا أبى عالـمٌ الظـــلام مُخيـــفُ — ليس يقـــوى عليه طفلٌ ضعيـفُ
فأجرنى من ظلّــهِ المســـدودِ

وهو يستعمل الرباعى فى قصيدته "سُكرانِ" التى يقول فيها على وزن المجتث :

هـــذا بشـــير الزمـــانِ — فانشـــر دفـــين الأمـــانى
علـــى دعـــاء المثـــانى — وضجـــة الندمـــانِ
ونـــاد بـــالخمر : جوبـــى — فـــى كـــل عـــرق طـــروبِ
وخالطـــى فـــى القلـــوب — مواضـــع الأحـــزانِ

كما استعمل الرباعى الذى تتحد قوافى أشطاره، على نحو ما مر بنا عند مطران، كما نجد فى قصيدة العقاد "يوم الذكر"، التى يقول فيها على وزن الرمل :

أرسلى الطـرف مليًّـا تنظـرى — أثـرًا خلـف خطـاهُ كالضيـاءْ
وانظـرى ثـمّ طويـلاً تبصـرى — أمـلاً يشـرق فـى غـير انتهـاءْ
مَـرَّ عـامٌ منـذ كـان الملتقـى — أول العهد لـدى الـوادى هنـاكْ
منـــذ وافـــى، فتعالا، فارتقى — بيننا الحـب إلى ذاك السـماكْ

كما نراه يستخدم النظام الخماسي في مقطوعته "الوحيد الغريق" على وزن مخلع البسيط، يقول :

بحرٌ من الحبِّ والغزلْ   طما على الكونِ فاحتواهْ
تعال نرشفه بالقبلْ   تعال ننزفه بالشفاهْ
في غير مهلٍ ولا عجلْ

بحر حواف فيه من بعيدْ   ننتظم الأرض والسماءْ
أغرقتُ فيه الأسى الفقيدْ   وليفعل الدهر ما يشاءْ
حزنًا على نجله الوحيدْ

وقد يلتزم العقاد بأصول هذا النظام الشعري الموروث، موحدًا قافية الشطر الخامس، تأسيسًا على قافية الشطر الأول على هذا النحو الذي نجده في قصيدته "بعد صلاة الجمعة" التي يقول فيها على وزن الرجز :

على الوجوه سِمةُ القلوبِ   فانظر إلى المسجدِ من قريبِ
وقِفْ لديه وقفة اللبيبِ   في ظهر يوم الجمعة المحبوبِ
إنك في حشدٍ هنا عجيبِ

هذا الذي يمشي ألا تراهُ   كأنما قد حملتْ يداهُ
سفتجةً صاحبها الإلهُ   ذاك هو الدَّيْنُ وقد وفاهُ
فليس للدائن بالمطلوبِ

وذلك المبتسم الرصينُ   كأنه بِسرِّهِ ضنينُ
أصغى إليه سامعٌ أمينُ   فهو إذا صلى كمن يكونُ
في خلوة النجوى مع الحبيب

كما توسع العقاد فى استعمال نموذج الموشحة فى غير شكل من أشكاله، ولعل من أطرفها موشحة "على مقتضى الحال" التى كتبها على وزن الرجز ساخرًا من مكايدة وزارة المعارف إياه فى ذلك الحين، يقول:

إلى الوراءْ إلى الوراءْ إلى الوراءْ
إلى الـوراء كل يـو م فى الصباحِ والمساءْ
إلى كرومر الحنـونْ
ومكمهونْ ولمبسـونْ
وسمبسونْ وكل جونْ
إلى الـوراءْ بالقلـوب إلى الـوراء بالعيـون
إلى الوراء إلى الوراء إلى الـوراء
وفى ركاب المستشار
يمشى الكبار والصغار
والزارعون والتجـارْ
والشاخصون فى انتظارْ على اليمين واليسارْ
إلى الوراءْ إلى الوراءْ إلى الـوراءْ

– **أما عبد الرحمن شكرى** فقد اتجه إلى كتابة الشعر المرسل، الذى دعا إليه الشاعر جميل صدقى الزهاوى منذ أن كتب قصيدته التى تحمل هذا العنوان فى سنة ١٩٠٥م.

وقد رأى شكرى أن فى القافية المرسلة تحررًا من قيود القافية الموحدة، التى تضطر الشاعر فى بعض الأحيان إلى أن يجافى إحساسه وشعوره فى سبيل إحرازها.

وأغلب قصائد شكرى التى استعمل فيها القافية المرسلة تدخل فى إطار الشعر القصصى، وقد كان شكرى يرى أن هذا اللون من الشعر أحوج إلى القافية المرسلة منَ الشعر الغنائى، وربما كان متأثرًا فى ذلك بالشاعرين الإنجليزيين وليم شكسبير وجون ملتون.

ومن أبرز نماذج القافية المرحلة فى شعره قصيدته الطويلة "كلمات العواطف"، وقصيدته القصصية نابليون والساحر المصرى التى يقول فيها :

سدكت بنابليون سالبة الكرى ... والنوم لا يعنو لكل عظيمِ
يمشى وحيدًا فى الخلاء وحوله ... جيش من الآراء والعزماتِ
يرمى بعين النسر أرجاء العرا ... كالقانص الرامى بسهم صائب
ورأى على بعض التلال بقربه ... شبحًا كما نظر المريض الهالك
متعممًا بعمامة مهدولة ... متلفعًا بعمامة سوداءِ
فكأنما اتخذ الهلال عمامة ... ثم ارتدى قطعًا من الظلماءِ
تجرى الرياح خلال لحيته التى ... صبغت بلون غدائر الشمطاءِ
وتهزها حتى لتلطم وجهه ... لطم الرضيع عوارض الآباءِ

وتنحصر أغلب محاولات شعر المهجر الأمريكى فى تجديد موسيقى الشعر، على تنوع القوافى على نحو ما نجد فى قصيدة "تعالى" لإيليا أبى ماضى على وزن الهزج، يقول :

تعالى نتعاطها ... كلون التبر أو أسطعْ
ونسقى النرجس الواشى ... بقايا الراح فى الكاسِ
فلا يعرفُ ما نحنُ ... ولا يبصر ما نصنعْ
ولا ينقل عند الصبـ ... ـحِ نجوانا إلى الناسِ
تعالى نسرق اللذا ... ت ما ساعفنا الدهرُ
وما دمنا وما دامتْ ... لنا فى الناس آمالُ

حيث تتنوع قوافي الأبيات بين رويين أساسيين هما العين الساكنة والسين المكسورة، وهو ما نجده بصورة أخرى عند ميخائيل نعيمة في قصيدته "الآن" على الوزن الذي أسماه الجوهري في عروض الورقة مربع البسيط : "مستفعلن فاعلن" يقول :

غـــدًا أعيـــد بقـــا	يـــا الطـــينِ للطـــينِ
وأطلـــق الـــروح مـــن	ســـجن التخـــامينِ
وأتـــرك المـــوت للـــ	ـموتـــى ومـــن ولـــدوا
والخـــير والشـــرّ للـــ	ـدنيـــا وللدّيـــــنِ
وألبـــس العُـــرْىَ درْ	عًـــا لا تُحَطّمُـــــهُ
أيـــدى الملائـــك أو	أيـــدى الشـــياطينِ
فـــــلا ترَوّعُنـــــى	نـــار الجحيـــم ولا
مجالس الحـــور فـــى الـــ	ـفـــردوس تغرينـــــى

* * *

غـــدًا أجـــوز حـــدو	د الســـمعِ والبصـــرِ
فـــأدرك المبتـــدا الـــ	ـمكنـــون فـــى خـــبرى
فـــلا كواكـــب إلا	كـــان لى سُـــبُلُ
فيهـــا ولا تربـــةٌ	إلا بهـــا أثـــرى
لى فـــى القضـــاء قضـــا	ءٌ والمنـــون منـــى
وفـــى ملاحمـــة الأقـــ	ـــدار لى قـــدَرى
غـــدًا ولا أمـــس لى	حتـــى أقـــول غـــدًا
فلتمحهـــا الآن مـــن	نطقـــى ومـــن فكـــرى

ولنا أن نلاحظ وجـود قافيـة محورية، رويها النون المكسورة فـى

المقطع الأول والراء المكسورة فى المقطع الثانى، وتحتل هذه القافية فى كل من المقطعين الأبيات : الأول والثانى والرابع والسادس والثامن.

وقد استعمل هؤلاء الشعراء القافية الرأسية المتغيرة، التى رأيناها من قبل عند مطران والعقاد، وهو ما نراه بصورة أكثر نضجًا ووضوحًا عند شعراء المهجر على نحو ما نجد فى قصيدة "الحنين إلى صنين" لرشيد أيوب على وزن مجزوء المتقارب، يقول :

أفيقـــى كفـــاكِ منـــامْ	بـدا الفجـر كـم تهجعـينْ
وقامت لتنعـــى الظـــلامْ	طيـــورٌ ألا تســـمعينْ

وهو ما نراه فى قصيدة "أمام الغروب" لنسيب عريضة على نفس الوزن، يقول :

رويـدك شمـس الحيـاهْ	ولا تسرعى فـى الغـروبْ
فمـا نـال قلبـى منـاهْ	ومـا ذاق غـير الخطـوبْ
حنـانيك داعـى الرحيـلْ	أنمضـى كـذا مرغمـينْ
ولم نـرو بعـد الغَليـلْ	فمهـلاً وَدَعْنَـا لِحِـينْ
أنمضـى ولمّـا ننـلْ	رغـائبَ نفـسٍ طمـوحْ
أنقضـى ويقضـى الأمـلْ	وتنـدكُّ تلك الصـروحْ

- كما استعملوا الرباعى على نحو ما نجد عند نسيب عريضة كذلك فى قصيدته "يا نفس" على وزن مجزوء الكامل، يقول :

يا نفس مالك فى اضطرابْ	كفريسـة بـين الذئـابْ
هلا رجعت إلى الصـوابْ	وبَدَلْـتِ ريبـك بـاليقينْ
أحمامـةٌ بـين الريـاحْ	قـد ساقها القـدرُ المتـاحْ
فـابتلّ بـالمطرِ الجنـاحْ	يـا نفس مـالك ترجفـينْ

أصعدت في ركب النزوعْ حتى وصلت إلى الربوعْ
فأتاك أمرٌ بالرجوعْ أَعَلَى هبوطك تأسفينْ

- ويكتفي هؤلاء الشعراء في كثير من الأحيان بتغيير روي القافية بعد كل بيتين، على نحو ما نجد عند ميخائيل نعيمة في قصيدته "تقديس الغاب" على وزن المتدارك، يقول :

هو ذا قد أقبل أترابي أهلاً أهلاً بأُصَيْحابِي
الناسُ تسير إلى القدَّا س ونحن نكرُّ إلى الغابِ
أشجار الغاب تحيينا وطيور الغاب تناجينا
وزهور الغاب تصافحنا ونصافحها وتهنينا
الريحُ تَمُرُّ بنا خَبَبَا فيميس الحورُ لها طربَا
والشمسُ بلطفٍ تلثم أو جُهَنا وتذرُّ لنا ذهبَا

- وقد استعمل هؤلاء الشعراء النمط الخماسي الموحد القافية على نحو ما نجد في قصيدة إلياس فرحات "بين الطفولة والشباب" متحدثًا عن "الكسارة" مسقط رأسه، وهي على وزن الرجز، يقول :

ترجعني الذكرى إلى الكسارَهْ إلى مقر الحب والطهارَهْ
إلى اجتماعي ببنات الحارَهْ نلعب طورًا بالحصى وتارَهْ
يشغلنني مَعَهُنَّ بالصنَّارهْ

نقيم فيما بيننا الأفراحَا فنأكل الرمَّانَ والتفاحَا
ونملأ الكئوسَ والأقداحَا ماءً طهورًا رائقًا قراحَا
نصبغُهُ حتى يحاكي الراحَا

وطالما جعلنني عريسا واخترن إحداهن لي عروسا
ثم يُزَيِّنَّ لها الملبوسا بالريش حتى تشبه الطاووسا

ونطـــرب العيـــونَ والنفوسَـــا

أمــا متـى اجتمعـت بالصبيـانِ　　　فشــأننا إذ ذاك شــأنٌ ثــانِ
نقلد الفرســـانَ فـي الميـــدانِ　　　لكن على خيل من القضبـــانِ
مُلجَمـــة بأوهـــن الخيطــانِ

- وقد يلجأون في كثير من الأحيان إلى تقسيم القصيدة على عدة مقاطع، يستقل كل واحد منها بروى مستقل، على نحو ما نجد عند جبران في قصيدته "المواكب" التي مزج فيها جبران بين تنوع الوزن البسيط، فمجزوء الرمل من ناحية، وتنوع القافية من ناحية أخرى؛ يقول :

ليس فـي الغابـات راع　　　لا ولا فيهـــا قطيـــعْ
فالشــتا يمشـي ولكــن　　　لا يجاريـــه الربيـــعْ
خُلِـقَ النــاسُ عبيــدًا　　　للذي يـأبى الخضـوعْ
فـإذا مــا هـــبَّ يومًا　　　ســـائرًا سار الجميـعْ

ومـا الحيـاة سـوى نـوم تـراودُهُ　　　أحلامُ مَنْ بمـراد النفـس يـأتمِرُ
والسرُّ في النفس حزن النفس يستره　　　فـإن تـولى فبـالأفراحِ يسـتترُ
والسرُّ في العيش رغدُ العيش يحجبه　　　فـإن أزيـل تـولى حجبه الكـدرُ
فإن ترفَّعتَ عن رغـــدٍ وعن كدرٍ　　　جاورت ظل الذي حارت به الفكرُ

ليس فـي الغابات حزنٌ　　　لا ولا فيهـــا الهمـــومْ
فـــإذا هـــب نســـيمٌ　　　لم تَجِـئْ مَعْـهُ السـمومْ
ليس حـزن النفـس إلا　　　ظـلُّ وهـمٍ لا يـدومْ
وغيـوم النفـس تبــدو　　　من ثناياهـا النجـــومْ

ولعل من أشهر القصائد التي استعمل فيها شعراء المهجر البنيـة المقطعية، وربما كانت من أذيع قصائد الشعر الحديث قاطبة من هذا اللون قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي، التي يقول فيها :

جئت لا أعلم من أيـ ولكني أتيتُ
ولقد أبصرت قدامـ ـي طريقًا فمشيتُ
وسأبقى ماشيًا إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئت كيف أبصر ت طريقى ؟
لست أدرى

قد دخلت الدَّيْرَ أستنـ ـطقُ فيه الناسكينا
فإذا القوم من الحيـ ـرةِ مثلى باهتونا
غلب اليأسُ عليهم فهمو مستسلمونا
وإذا بالباب مكتو بٌ عليه :
لست أدرى

قد رأيتُ الشهب لا تد رى لماذا تشرقُ
ورأيت السُّحُبَ لا تدر رى لماذا تُغدِقُ
ورأيت الغاب لا تد رى لماذا يورقُ
فلماذا كلها فى الـ ـجهلِ مثلى ؟
لست أدرى

- كما استعار هؤلاء الشعراء النظام التوشيحى لبعض قصائدهم مثلما نجد فى قصيدة "أم الحجار السود" لنسيب عريضة على وزن الكامل، يقول :

رفعت لطرفك من مكان قاصِ
تختالُ بين حدائق وعِراصِ
أعرفتَ يا قلبى عروس العاصى
محبى أمانينا ومحيا الجودِ ونعيم راضٍ بالوجودِ سعيدِ
أعرفتها تلك الربوع العاليهْ

مـا بـين لبنـانٍ وبـين الباديـهْ
الذكريـات وقـد برزن علانيـهْ
نادين عنك بحســرة المطـرودِ   يا حمصُ يا بلدى وأرض جدودى
يا جارة العاصى لديك السـؤدُدُ
لبنـان دونـك مـاجدٌ متعبـدُ
هو عاشـقٌ من دمعـه لك موردُ
وارحمتـا لِمُتَيَّـمٍ مصفـودِ   يسـقى الهوى من قلبه الجلمـودِ

وأغلب الظن، أن شعراء مدرسة أبوللو قد تابعوا محاولات سابقيهم من الرومانسيين، سواء من مدرسة الديوان أو مدرسة المهجر، في سبيل تطوير البنية الإيقاعية للشعر العربي؛ فنرى عند شعراء أبوللو تلك النزعة التجديدية التي مرت بنا عند مطران والعقاد والمازني، مازجة بين غير واحد من البحور في القصيدة الواحدة، وهو ما أطلق عليه أحمد زكي أبو شادي مجمع البحور، أو ملتقى الأوزان، كما سماه كذلك الشعر الحر؛ وإن كانت هذه التسمية الأخيرة تختلف إلى حد كبير عمًّا اصطلح النقاد على تسميته شعرًا حرًّا فيما بعد، منذ نازك الملائكة وربما قبلها بقليل، وإلى الآن.

ومن أوضح الأمثلة على تداخل البحور في القصيدة الواحدة، ما نجد في قصيدة النجوم لأحمد زكي أبي شادي، التي ترجمها عن الشاعر الإنجليزي ف.و. هارفي، يقول :

١- لاشيء أكبر ودًّا معمرًا في الأرضِ
٢- يدري به الإنسانُ من هذه الساطعاتِ
٣- تلك التي باركتْها تحيةٌ للرعاةِ
٤- على الحقول وأيضًا على البحور أتتها

٥- تحيةُ الملاّحِ...

...

٦- لكنْ ملايينُ دَهرٍ من السنين العجيبة

٧- مضت وتلك بوجهٍ مغبّرٍ للسماءِ

٨- نشدو بشدو اعتزالٍ برقصِها فى الفضاءِ

وتوزيع تفاعيل هذه الأبيات على النحو التالى :

١- /٥/٥//٥ ///٥/٥ //٥//٥ /٥/٥/٥

مستفع لن فعلاتن مستفع لن فالاتن

٢- /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلاتن

٣- /٥/٥//٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٤- //٥//٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥

متفع لن فعلاتن متفع لن فعلاتن

٥- //٥//٥ /٥/٥/٥

متفعلن فالاتن

٦- //٥//٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٧- //٥//٥ ///٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٨- /٥/٥//٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

والأبيات يغلب عليها شطر المجتث : مستفع لن فاعلاتن فيما عدا الشطر الثانى، الذى توالت فيه مستفعلن، على نحو يجعلنا ندخل فى حدود الرجز، ثم اختتم البيت بـ: فاعلن فاعلاتن التى تجعلنا فى دائرة بحر المديد.

وهو ما نراه بوضوح أكثر فى قصيدة "منها" للشاعر على محمود طه حينما نجد مقطع القصيدة الأول على وزن السريع؛ مستفعلن مستفعلن فاعلن، يقول :

وحيدةً ! ويحى ! بلا راحةٍ   ما بين موجٍ طاغياتٍ قواه
تجرى بىَ الفُلك كأرجوحةٍ   حيرى بأقيانوس هذه الحياه

على حين يأتى المقطع الثانى من هذه القصيدة على وزن المتقارب، فعول أربع مرات فى كل شطر، يقول :

نَمت زهرة فى غصون الخريف   كحُلْمٍ من الماءِ والخضرةِ
كزنبقةٍ فى زُهَى حُلّةٍ   ربيعية الوشى محمرّةِ

- ولعل أخطر ألوان التجديد فى موسيقى الشعر عند شعراء مدرسة أبوللو ما يسمى شعر التفعيلة أو الشعر الحر، الذى يقوم على تكرار وحدة إيقاعية واحدة على نحو غير مطرد، إذ قد يأتى بها الشاعر مرة أو مرتين أو غير ذلك دون تساوٍ أو انتظام، وهو ما يتلاءم بصورة كبيرة مع الأبحر الصافية موحدة التفعيلة؛ علاوة على أن هذا اللون من الشعر لا يلتزم قافية موحدة على طول الخط، فأساس النغم الموسيقى فيه يعتمد على طول السطر أو قصره، تماشيًا مع الدفقة الشعورية التى تفرغ فى كلمات الشاعر.

وقد ذهبت نازك الملائكة فى كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إلى أن فاتحة الشعر الحر كانت قصيدتها "الكوليرا" المنشورة سنة ١٩٤٧م، مغفلة

بذلك جميع المحاولات السابقة على قصيدتها، فـي كتابة الشعر الحر وفـي مقدمتها محاولات شعراء مدرسة أبوللو. ومن ذلك قصيدة أبي القاسم الشابي "أغنية الأحزان" التي نظمها في السادس والعشرين من شهر إبريل ١٩٢٧م والتي تعد من الإرهاصات القوية المبشرة بشعر التفعيلة، يقول :

حَطَّمَتْ كفُّ الأسى قيثارتي

في يد الأحلامْ

فقضت صمتًا أناشيدُ الغرامْ

بين أزهار الخريف الذاويهْ

وتلاشت في سكون الاكتئاب

كصدى الفريدْ

وتوزيع تفاعيل هذه الأسطر على النحو التالي :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلن فَعْلانْ

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فعلاتن فاعلاتن فاعلان

فَعِلن فعْلانْ

وتظهر في هذه الأسطر جملة من خصائص شعر التفعيلة : أولها تغير عدد التفاعيل من سطر إلى آخر، وثانيها عدم الالتزام بشكل ثابت للأعاريض والأضرب، وثالثها عدم التقيد بوحدة القافية.

وأخطر من ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل في رثاء شوقي، والتي عنوانها "مأتم الطبيعة" وقد كتبها الشاعر إبان وفاة شوقي سنة ١٩٣٢م

ونشرتها مجلة أبوللو عدد فبراير ١٩٣٣م وقدمتها بعنوان "قصيدة من الشعر الحر" وأعادت نشرها مجلة الهلال سنة ١٩٧٠، وفيها يقول :

وخرير النهر فى الوادى ///٥/٥ /٥//٥/٥ /٥

كأننا م النواحْ //٥ /٥ /٥//٥٥

ومسيل الماء من جفن البطاحْ ///٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥٥

أدمعُ الكون، ونبرات الطبيعة /٥//٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥

كل طير ناح فيها.. ناعيا /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥

وهى تتوزع إيقاعيًا على النحو التالى :

فعلاتن فاعلاتن فا

علاتن فاعلاتْ

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

وهنا تبرز بصورة واضحة خصائص شعر التفعيلة، حيث لا التزام بوحدة القافية أو وحدة الضرب أو وحدة عدد التفاعيل، علاوة على ظهور تلك السمة المائزة لشعر التفعيلة وهى التدوير، وهو ما سنتحدث عنه تفصيلاً فيما بعد.

- بل إن تجديد شعراء مدرسة أبوللو لم يقف عند هذا الحد، بل عمد بعضهم إلى خلق نوع من تمازج التفاعيل، فى إطار الشعر الحر على نحو ما نجد فى قصيدة "المرح" لمصطفى عبد اللطيف السحرتى؛ يقول :

كل شىء فى الوجود يمرحُ /٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥//٥

ما خلا الإنسانْ /٥//٥ /٥/٥٥

كل وقتٍ ساهِمٌ متوهِّمُ /٥//٥/٥ /٥//٥/ ٥//٥//٥

حتّى المماتْ /٥//٥/٥٥

ها هو الوادى تغنّى بالأغانى /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

من هواءٍ طيورٍ ونباتْ ! /٥//٥/٥ ///٥/٥ ///٥٥

وهى تتوزع إيقاعيًّا على هذا النحو :

فاعلاتن فاعلاتُ فاعلا

فاعلن فعْلان

فاعلاتن فاعلاتُ متفعلن

مستفعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ

الأمر الذى نلحظ معه تمازجًا واضحًا بين فاعلاتن ومستفعلن، علاوة على ما فى الأسطر من خصائص مميزة لقصيدة التفعيلة.

- وعلى مستوى القافية، فقد عنى كثير من شعراء أبوللو بتنويع قوافيهم، فاستعملوا القوافى الثنائية الرأسية، على نحو ما نجد فى قول إبراهيم ناجى على وزن الرمل فى قصيدته "العودة" :

رفرف القلب بجنبى كالذبيحْ وأنا أهتف : يا قلب اتئدْ

فيجيب الدمع والماضى الجريحْ لم عدنا ؟ ليت أنّا لم نَعُدْ

لِمَ عُدْنَا، أوَلَمْ نطوِ الغرامْ وفرغنا من حنين وألمْ

ورضينا بسكونٍ وسلامْ وانتهينا لفراغ كالعدمْ

- واستعملوا القوافى التى يتغير رويها كل بيتين على نحو ما نجد فى قول أبى القاسم الشابى من قصيدته "جدول الحب بين الأمس واليوم" على وزن مجزوء الكامل؛ يقول :

بالأمس قد كانت حياتي كالسماء الباسمهْ
واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمهْ
قد كان لي ما بين أحلامي الجميلة جدولُ
يجري به ماء المحبّة طاهرًا يتسلسلُ
تسعى به الأمواجُ باسمةً كأحلام الصِّبا
بيضاء، ناصعةً ضحوكًا مثل أزهار الرُّبى

– واستعملوا كذلك القوافي التي يتغير رويها كل ثلاثة أبيات على ما نجد في قول الشابي في قصيدة "أبناء الشيطان" على وزن الخفيف، يقول :

أيُّ ناسٍ هذا الورى ؟ ما أرى إلا برايا شقية مجنونهْ
جَبَلتها الحياةُ في ثورة اليأس من الشرَّ كي تجن جنونهْ
فأقامت له المعابدَ في الكونِ، وَصَلّتْ له وشادتْ حصونَهْ

* * *

كم فتاةٍ جميلةٍ، مدحوها، وتغنوا بها لكي يسقطوهَا
فإذا صانت الفضيلةَ عابوها، وإن باعت الخنا عبدوهَا
أصبح الحسن لعنةً تهبط الأرضَ، ليغوَى أبناؤها وذووهَا

* * *

وشقيٌّ طاف المدينة يستجدي ليحيا، فخيّبوه احتقارا
أيقظوا فيه نزعة الشرِّ، فانقضّ على الناس فاتكًا جبّارا
يبذر الرُّعبَ في القلوب، ويذكي –حيثما حَلّ– في الجوانحِ نارا

والملاحظ أن تغير روي القافية، ومن ثم تغير المقطع يختلف من حيث عدد الأبيات طولاً وقصرًا متمشيًّا عند شعراء أبوللو، كما هو الحال عند غيرهم من الرومانسيين، مع الدفقة الشعورية والتجربة الذاتية التي يريد

الشاعر أن يصبها في هذه القوالب.

- وقد استعمل شعراء مدرسة أبوللو الشعر المرسل، الذى بشّر به الزهاوى وشكرى ملتزمين القواعد الخليلية فى نظم أبياتهم، من حيث الوزن دون أن يتقيدوا حرفًا وحيدًا للروى، فيأتى كل بيت من أبيات القصيدة بروى مختلف على نحو ما مر بنا من قبل، وعلى نحو ما نجد فى قول أحمد زكى أبى شادى فى "قصيدة الليل" التى ترجمها عن الشاعر الإنجليز كولردج على وزن الطويل، يقول :

مطقطقة الجمراتِ فى الموقدِ انتهت ... وكل اجتهادٍ داخلَ البيت ساكنُ
وقد أحكم المزلاجُ قفلاً فلا ترى ... صفار عصافير برفرف نافذهْ
يراقبنَ قوتَ اليوم والزهرُ صامتٌ ... ويسكُبُ فى رفقٍ عبير مسائه
وللجدولِ البيتيِّ عند خريره ... دوامًا سخيّ من أغانٍ شهيةِ

ومهما يكن من أمر، فإن الشعر المرسل كان أقل أنظمة التقفية شيوعًا فى نتاج شعراء مدرسة أبوللو، فجاءت معظم دواوينهم؛ كدواوين محمود حسن إسماعيل، وعلى محمود طه، والشابى، والهمشرى، وناجى، ومختار الوكيل -خلوًا من هذا النوع من الشعر، وإن ظهرت فى أشعارهم سائر تشكيلات التنويع القافوى الأخرى من مخمسات ومسدسات وموشحات وغيرها.

حركة الشعر الحر

إن حركة الشعر الحر، أو الشعر الجديد، الذى تحرر من قيد التزام موقعية القافية، وعدد التفاعيل الموحد -لم تظهر دفعة واحدة بشكلها المكتمل الذى وصلت إليه الآن؛ فقد قام الرومانسيون منذ مطران، على نحو ما مر بنا من قبل، بمحاولات عديدة للتحرر من القيود الإيقاعية للشكل التقليدى للقصيدة، إلا أن طبيعة المرحلة الرومانسية ذاتها على مستوى التجربة الفنية والمعطى الثقافى، وجهت التجديد الإيقاعى إلى التركيز على تنوع القافية الذى وفره البناء المقطعى للقصيدة؛ ومن هنا جاءت عناية الشعراء الرومانسيون بهذا اللون من البناء الفنى للقصيدة، دون أن يركزوا على ذلك البناء الفنى الجديد الذى لا يُلقى بالاً لتفاوت عدد الوحدات الإيقاعية (التفاعيل)، ولا يُعنى بانتظام القافية بل لا يُعنى بوجودها من الأساس.

وأغلب الظن أن حركة الشعر الجديد لا يمكن أن ترتد أبوتها إلى قصيدة واحدة للدكتور لويس عوض، أو أخرى لنازك الملائكة، أو ثالثة لغيرهما؛ فقد ظهرت هذه الحركة كنتيجة طبيعية لمحاولات متوالية، أقدم عليها الشعراء فى سبيل تطوير البنية الإيقاعية للشعر العربى.

والأخطر من ذلك أن حركة الشعر الحر قد ارتبطت بذلك التغير الثقافى الهائل الذى أخذ مده يسيطر على الحياة الأدبية العربية منذ بداية الثلث الثانى من القرن العشرين، والذى يتمثل فى بزوغ الواقعية مذهبًا فكريًا وأدبيًا سائدًا بكل ما يحمل من قيم فلسفية وإبداعية مغايرة للثقافة الرومانسية التى بشر بها مطران وتلاميذه من رومانسيى الديوان وأبوللو والمهاجر الأمريكى.

وليس من شك في أن استقراء تاريخ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن، يكشف بوضوح عن ارتباط الرؤية الفنية بوسائل أدائها؛ فالتجربة الفنية على مستوى الإبداع الفردي للشاعر، والإبداع الجماعي للجيل أو العصر أو المذهب الفني -هي التي تحدد في أغلب الأحيان شكل القصيدة وبناءها الفني.

ومن ثم فقد ارتطبت جميع حركات التجديد على مدى تاريخنا الشعري بتحولات ثقافية وفكرية هائلة، وهو ما يبدو على كافة مستويات البناء الفني من لغة وصورة وموسيقى، فكان التحول إلى البنية الموسيقية التي تعتمد على تنوع القوافي ضرورة فنية، مرتبطة بطبيعة الرؤية الرومانسية التي قدمها مطران وخلفاؤه، ثم كان التحول إلى النظام الإيقاعي للشعر الجديد ضرورة فنية تتوافق مع طبيعة الرؤية الجديدة التي حملها رواد الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث، وخاصة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر.

وعلى كل فقد ارتكز التطور الإيقاعي الذي أقدم عليه شعراء الاتجاه الجديد على تعديل مسار الإيقاع الوزني للقصيدة العربية التقليدية؛ بحيث تصبح التفعيلة لا البيت هي الأساس الوزني للقصيدة.

إن البيت الشعري بشطريه التقليديْين اللذيْن يحتفظ كل واحد منهما بنفس عدد التفاعيل التي للآخر، لم يعد له وجود، وأصبح السطر الشعري مشتملاً على تفعيلة واحدة أو أقل أو أكثر دون حساب لغير الرؤية الفنية المتعلقة بموضوع القصيدة ونظامها الداخلي.

وكذلك لم يعد ثمة وجود للقافية المتوقعة التى تلتزم موقعها فى نهاية الشطر الثانى من كل بيت؛ فقد أصبحت القافية متقاربة حينًا، ومتباعدة حينًا آخر، وربما خلت القصيدة من القافية كلية.

والثابت أن حركة الشعر الحر قد أثارت فى حينها، ولاتزال، جدلاً نقديًا هائلاً، أنتج عددًا كبيرًا من القضايا الخلافية حول طبيعة هذا الشعر، وقيمته الفنية، خاصة على المستوى الإيقاعى مقارنة بالنموذج البيتى الموروث للقصيدة العربية التقليدية. وهو ما يبدو واضحًا جليًا فى دراسات من مثل :

- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.
- حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر.
- س موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث.
- شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى.
- شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده.
- عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر.
- على عشرى زايد : موسيقى الشعر الحر.
- على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد.
- غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين.
- كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى.
- محمد النويهى : قضية الشعر الجديد.
- محمود السمان : أوزان الشعر الحر وقوافيه.
- نازك الملائكة : قضايا الشعر العربى المعاصر.

- وغيرها من الدراسات التى انصرفت إلى مناقشة ما يتصل بالبناء الإيقاعى للشعر الحر من قضايا وإشكالات فنية لا نراها من وكد هذا الكتاب الذى يعنى بصفة أصيلة بالجانب التعليمى فى درس موسيقى الشعر العربى.

وعلى ذلك فقد رأينا أن نركز على تناول حركة الشعر الحر فى أدبنا العربى الحديث على جانبين رئيسين ؛

أولهما - الظواهر الفنية المائزة للبناء الإيقاعى فى الشعر الحر.

وثانيهما - إيقاعات الشعر الحر أو نظائر شعر التفعيلة.

أولاً - ظواهر البناء الإيقاعي في الشعر الحر :

تتميز قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بجملة من الظواهر الفنية المائزة على مستوى الاستعمال الموسيقي، أو على مستوى البنية الإيقاعية. وهي بطبيعة الحال لا تمثل انقطاعًا موسيقيًا عن البنية الإيقاعية الموروثة للقصيدة التقليدية، بقدر ما تمثل تطورًا لأدائها وتعديلاً في مسارها حسبما تقتضي طبيعة التجربة الفنية الجديدة التي تطرحها قصيدة الشعر الحر.

ولاشك في أن هذه الظواهر الإيقاعية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالرؤية الفنية للنص الشعري في بعده البنائي، وهو ما يكشف عنه التحليل النقدي لهذه الظواهر في سياقها النصي، أو في إطار انتمائها إلى عالم النص الشعري برؤيته وأدواته الفنية المختلفة - إلا أننا هنا لا نعنى كثيرًا بالقيم الإيقاعية لهذه الظواهر، ولا بدلالاتها الفنية، بقدر ما تنصب جهودنا على إبراز الظواهر ذاتها والكشف عن وجودها وآلية إنتاجها داخل النصوص؛ تأكيدًا على الوجهة التعليمية لهذا الكتاب.

ولعل من أبرز الظواهر الفنية المائزة للبناء الإيقاعي في الشعر الحر ما يلي :

أ- وحدة التفعيلة :

إن وحدة التفعيلة هي السمة الأساسية المائزة لقصيدة الشعر الحر على أساس من أن الشاعر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرر بصورة غير منتظمة من حيث عدد التفاعيل في كل سطر. على نحو ما نجد في قول أمل دنقل في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة" من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" :

(١) ١- يا أخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين

يا أخوتِلـ لذين يعـ برون فلـ ميدان مطـ ـرقين

/٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥/٥//٥ //٥٥

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن فعولْ

٢- منحدرين فى نهاية المساء

منحدريـ ـن فى نها ية لمساء

/٥///٥ //٥//٥ //٥//٥٥

مستعلن متفعلن متفعلان

٣- فى شارع الإسكندر الأكبر

فى شارع لـ إسكندرلـ أكبر

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

مستفعلن مستفعلن فعْلن

٤- لا تخجلوا، ولترفعوا عيونكم إلىّ

لا تخجلو ولترفعو عيونكم إلىْ

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ //٥

مستفعلن مستفعلن متفعلن متف

٥- لأنكم معلّقون جانبى على مشانق القيصرْ

لأنـ نكم معلـ ـلقون جا نبى على مشانق لـ قيصر

//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥/٥

علن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعْلن

- ويقول فوزى خضر فى قصيدته أسير بأغنيتى من ديوان "من سيمفونية العشق" :

(٢) ١- تضيق عليَّ ضلوعى

تضيق عليَ ضلوعى

//٥/ //٥/ //٥/٥

فعولُ فعولُ فعولن

٢- هبينى مواعيدكَ السندسيةَ وانتظرى موسمى

هبينى مواعيـ دكـ سسنـ دسيي ـةونتـ ظرى مو سمى

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعو

٣- وسيرى معى لو تشائين

وسيرى معى لو تشائيـ ـن

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ /

فعولن فعولن فعولن فـ

٤- إنى أسافر فى الصحراء أنقب عن زمزمى

إننى أسافـ رفصحـ حراء انقـ ب عن زمـ زمى

/٥/٥ //٥/ //٥/ //٥/ //٥/ //٥/٥ //٥

عولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعو

- ويقول أحمد شاهين فى قصيدته مرفأ لنورس الصقيع من ديوانه الذى يحمل نفس العنوان :

(٣) ١- وتطلُّ من خلف النخيل يمامتانِ

وتطلل من خلف ننخيـ ـل يمامتا ن

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن مـ

٢- تعريّان الجرح عن شفتى

تعرريا ن لجرح عن شفتى

//٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥

تفاعلن متْفاعلن متفا

٣- وتختصران أشواق الحدائقْ

وتخ تصران أشـ واق لحدائقْ

//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

علن متفاعلن متْفاعلاتن

٤- عيناك لا تستغفران لذنب أغنيتى

عيناك لا تستغفرا ن لذنب أغ نيتى

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفا

٥- إذن

إذن

//٥

علن

٦- ستهاجر الأحزان صوب دمى

ستهاجر لـ أحزان صو ب دمى

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥

متفاعلن متْفاعلن متفا

٧- ويسقط نورس الفجر الوحيدْ

ويسـ   قط نورس لـ   فجر لوحيد

//٥   ///٥//٥   /٥/٥//٥٥

علن   متفاعلن   متْفاعلان

- ولعل هذه النصوص الثلاثة لأمل دنقل وفوزى خضر وأحمد شاهين تكشف بوضوح شديد عن بعض الظواهر الشكلية فى قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر :

- فالقصيدة ترتكز على تفعيلة واحدة هى تفعيلة الرجز "مستفعلن" عند أمل دنقل، وتفعيلة المتقارب "فعولن" عند فوزى خضر، وتفعيلة الكامل "متفاعلن" عند أحمد شاهين.
- إن هذه النصوص تعكس الحرية التى تتيحها قصيدة التفعيلة أو التى يسمح بها النظام الموسيقى للشعر الحر فى أن يستعمل الشاعر من التفاعيل العدد الذى يتواءم مع دفقته الشعورية فى كل سطر؛ فنجد عند فوزى خضر سطرًا مكونًا من ثلاث تفاعيل، والذى يليه مشتملاً على سبع تفاعيل.
- ولاشك فى أن ذلك مرتبط أوثق الارتباط بطبيعة التشكيل الطباعى للشعر الحر، أو طريقة كتابة قصيدة التفعيلة، وعلاقتها بالإيقاع، من حيث قدرتها على الكشف عن الوزن وتوفير الإحساس به من ناحية؛ وقدرتها على الكشف عن رؤية النص من ناحية أخرى.

- وهنا تبرز الظاهرتان الأكثر خطورة فى البناء الإيقاعى للشعر الحر، واللتان تكشف عنهما نصوص دنقل وخضر وشاهين، وهما : التدوير، وتعدد الأضرب.

ب- التدوير :

يشير مصطلح التدوير في الدراسات التي تتصل بعلم العروض وموسيقى الشعر إلى معنيين؛ أولهما خاص بالقصيدة البيتية التقليدية، والآخر خاص بالشعر الحر.

أما ما يتصل بالشكل البيتي الموروث، فيدل على اتصال شطري البيت واندماجهما بحيث لا يمكن تقسيم البيت على شطرين إلا من خلال تقسيم إحدى كلماته ليصبح بعضها في آخر الشطر الأول، وبعضها في أول الشطر الثاني، تأسيسًا على الوزن أو البناء الإيقاعي بحسب نظام التفاعيل في هذا الوزن.

ومن أظهر الأمثلة على ذلك قول البحتري في السينية :

وتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْـ	ـرُ الْتِماسًا مِنْهُ لِتَعْسِيَ ونَكْسِي
وكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُو	لاً هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ
حَضَرَتْ رَحْلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهْـ	ـتُ إلى أَبْيَضِ المدائِنِ عَنْسِي
فكأنَّ الجِرْمَازَ مِنْ عَدَمِ الإِنْـ	ـسِ وإِخْلالِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ
وإذا ما رأيتَ صُورةَ أَنْطَا	كِيَّةَ ارْتَعْتَ بَيْنَ رُومٍ وفُرْسِ
والمَنَايَا مَوَاثِلٌ وأَنُوشِرْ	وَانَ يُزْجِي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ
في اخْضِرارٍ مِنَ اللِّبَاسِ على أصْـ	ـفَرَ يَخْتَالُ في صَبِيغَةِ وَرْسِ
تَصِفُ العَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا	ءٍ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارةُ خُرْسِ
قد سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْ "أَبُو الغَوْ	ثِ" على العَسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ
وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ كِسْرَى أَبَرْوَيْـ	ـزَ مُعَاطِيَّ، والبَلَهْبَذَ أُنْسِي
وكَأَنَّ الإِيوانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ	ـعَةِ جَوْبٌ في جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ
يُتَظَنَّى مِنَ الكَآبَةِ إِذْ يَبْـ	ـدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّحٍ أو مُمَسِّي
عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيالي وباتَ الْـ	ـمُشْتَرِي فيه وَهْوَ كَوْكَبُ نَحْسِ

لم يَعِبْهُ أنْ بُزَّ مِنْ بُسُطِ الدِّيـ ـباجِ، واسْتُلَّ مِنْ سُتُورِ الدِّمَقْسِ
فَكَأَنِّي أرى المَرَاتِبَ والقَوْ مَ إذا ما بَلَغْتُ آخِرَ حِسِّي
وكأنَّ القِيانَ وَسْطَ المَقَاصِيـ ـرِ يُرَجِّعْنَ بَيْنَ حُوٍّ وَلُعْسِ
وكأنَّ اللِّقَاءَ أوَّلُ مِنْ أمْـ ـسِ وَوَشْكَ الفِرَاقِ أوَّلُ أَمْسِ

والملاحظ أن هذه الأبيات السابقة جميعًا لا ينتهي شطرها الأول بكلمة تامة، وإنما ببعض كلمة تتم في أول الشطر الثاني.

والظاهرة الثانية اللافتة للنظر أن هذا اللون من التدوير يبدو بارزًا في بعض الأوزان وخاصة أوزان المجموعة الثانية كالخفيف والرمل والمديد والمجتث، فضلاً عن بروزه في شعر الرومانسيين المعاصرين وخاصة شعراء أبوللو والمهاجر الأمريكي.

ولعل من الواضح أن هذا اللون من التدوير لا مكان له في الشكل الجديد، حيث لا يحتاج الشاعر إلى أن يقسم الكلمة على قسمين كل واحد منهما يقع في سطر.

أما التدوير في الشعر الحر، فيعني أن البيت يمتد ليشمل غير سطر من أسطر القصيدة، وربما شمل القصيدة كلها أو أجزاءً كثيرة منها. على نحو ما نجد في ديوان الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر "زيارة السيدة السومرية". وبصورة أخرى فإن التفعيلة لا تنتهي بنهاية السطر الشعري، بل تمتد لتكتمل في السطر الذي يليه، أي أن طول العبارة ليس شرطًا لازمًا لحدوث التدوير، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر البيت، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج إلى التدوير.

ومن يراجع الخطاب النقدي المعاصر يلحظ أن النقاد قد اتخذوا من قضية التدوير ثلاثة مواقف مختلفة :

أولها – اتجاه محافظ يعارض فكرة التدوير ويغالى فـى التحفظ عليها، وفى مقدمة نقاد هذا الاتجـاه نازك الملائكة والدكتور على عشرى زايد، ويذهب المتحفظون إلى أن التدوير يحد من الطاقات الموسيقية للقصيدة التفعيلية التى فقدت جانبًا من فعاليتها الإيقاعية أصلاً حينما فقدت انتظام التفاعيل وانتظام القافية، فضلاً عما يمثله التدوير من إرهاق للقارئ الذى اعتاد الركون إلى الوقفات الموسيقية التى تنتهى بها الأبيات أو الأسطر.

وثانيها– اتجاه مؤيد يغالى فى الترحيب بالتدوير، وفى مقدمة نقاد هذا الاتجاه الدكتور محمد النويهى والدكتور عبد العزيز المقالح، ويذهب المؤيدون إلى أن الطاقة الموسيقية التى يحد التدوير من فعاليتها معيبة أصلاً لأنها تصرف المتلقى إليها دون رؤية النص، فضلاً عما فى التدوير عندهم من ثورة على الرتابة ومحاولة لإدراك الوحدة العضوية فى النص.

وثالثها– اتجاه متوسط ينظر إلى التدوير نظرة موضوعية فى إطار ارتباطه بالتجربة الشعرية، ويتمثل هذا الاتجاه فى الدكتور عز الدين إسماعيل الذى مكنته نظرته الموضوعية من أن يعزو الحكم على التدوير إلى علاقته برؤية النص وعناصره المختلفة التى لا يمكن أن نعزل الموسيقى عنها؛ ومن ثم أصبح التدوير مناسبًا للقصيدة التى تحتاج إيقاعًا خافتًا ودفقًا متلاحقًا على حين يصبح معيبًا جدًا إذا كانت التجربة الشعرية مقتضية حدة الإيقاع والتزام الوقفات.

ولعل من أبرز النماذج على بروز ظاهرة التدوير فى شعرنا العربى الحديث ما نجده فى كثير من أعمال الشاعر فوزى خضر عبر دواوينه

المتعددة، ومنها قوله فى المقطع الحادى والعشرين من ديـوان "مـن سيرة الجواد المعاند"، يقولِ :

(٤) ١- الجواد المعاند موعده الشمسُ

الجوا د لمعا ندمو عدهش شمس

/ه//ه /ه//ه ///ه ///ه /ه/

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعـ

٢- ما عاد يقبل عنها بديلا

ما عاد يقـ بل عنـ ها بديـ لا

/ه /ه//ه ///ه /ه//ه /ه

ـلن فاعلن فعلن فاعلن فا

٣- سيركض فى الأرض

سير كض فلـ أرض

//ه ///ه /ه/

علن فعلن فاعـ

٤- حتى ينال الذى يرتجيه

حتـ تى ينا ل للذى يرتجيـ هى

/ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه

لن فاعلن فاعلن فاعلن فا

٥- ولا لن يلينَ

ولا لن يليـ ن

/ه/ /ه//ه /

علن فاعلن فـ

٦- لأفراس هذى المساحة

لأف راس ها ذلمسا حة

/ه// /ه//ه /ه//ه //

علن فاعلن فاعلن فعـ

٧- مهما تعرَّتْ

مهـ ما تعر رتْ

/ه /ه//ه /ه

لن فاعلن فا

٨- فتفاحة الشمس طازجة

فتفـ فاحةشـ شمس طا زجة

/ه// /ه//ه /ه//ه ///ه

علن فاعلن فاعلن فعلن

٩- هى ما يشتهيه

هى ما يشتهيـ هى

///ه /ه//ه /ه

فعلن فاعلن فا

١٠- وليس سوى دفقات اللهيب المعاند

وليـ س سوى دفقا ت للهيـ ب لمعا ند

/ه// ///ه ///ه /ه//ه /ه//ه //

علن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعـ

١١- ليس سوى الركض

ليـ س سور ركض

/٥ /٥/// /٥/

لن فعلن فاعـ

١٢- عبر اشتعال العنادْ

عبـ رشتعا ل لعنادْ

/٥ /٥//٥ /٥//٥٥

لن فاعلن فاعلان

١٣- فالجواد الذى ليس يركض

فلجوا دللذى ليس ير كض

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ //

فاعلن فاعلن فاعلن فعـ

١٤- ليس جواد

ليـ س جواد

/٥ ///٥٥

لن فعلان

- فباستثناء السطرين الثامن الذى انتهى بالتفعيلة المخبونة (///٥)، والسطر الثانى عشر الذى انتهى بتفعيلة مذالة (فاعلان) تمثل تنويعًا فى الضرب يلائم تنويع القافية -فإن جميع أسطر هذا النص مدورة بحيث لا تنتهى التفعيلة مع ختام السطر وإنما يبدأ كل سطر باستكمال التفعيلة التى أولها فى آخر السطر السابق عليه.

جـ- تداخل التفاعيل :

بقطع النظر عن ظهور الأوزان المركبة (التى تتألف من تفعيلتين) على نحو محدود فى الشعر الحر، على نحو ما سيتضح لنا فيما بعد -فقد حرف الشعر الحر لونًا من التمازج الإيقاعى ينشأ عن طريق استعمال غير تفعيلة، أو بمعنى آخر غير وزن فى القصيدة الواحدة، فى سبيل تحقيق قدر من التنويع الموسيقى.

وقد يتم إحراز هذا التداخل عن طريق ثلاث صور أساسية :

الأولى - الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى على حد تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل، على نحو ما نجد فى قصيدة الشاعر العراقى حسب الشيخ جعفر من قصيدة "جذور الريح" من ديوانه "نخلة الله" يقول :

(٥) ١- يا فتى مرَّطعام الذكرياتْ

يا فتى مر   رطعام ذ   ذكرياتْ

/٥//٥/٥   ///٥/٥   /٥//٥٥

فاعلاتن   فعلاتن   فاعلاتْ

٢- يا فتى بلله خبْز كيف جاءْ

يا فتى بِلْ   لاه خبزْ   كيف جاء

/٥//٥/٥   /٥//٥/٥   /٥//٥٥

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلاتْ

٣- طائر الموت على عينيك مثقوب الرداءْ

طائرلمو   ت على عيـ   نيك مثقو   ب ررداءْ

/٥//٥/٥   ///٥/٥   /٥//٥/٥   /٥//٥٥

فاعلاتن   فعلاتن   فاعلاتن   فاعلاتْ

٤- أشمُّ شواء لحمي في عيونك أستلذ النار تأكلني

أشمم شوا ء لحمي في عيونك أس تلذذننا ر تأكلني

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلتن

٥- وتتركني

وتتركني

//٥///٥

مفاعلَتن

٦- رمادًا في مهبِّ الريح تعصف بي وتنثرني

رمادن في مهبب رريـ ح تعصف بي وتنثرني

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥///٥

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلَتن

٧- فيا وطني ترابك تاج رأسي قرّة العينين ثوبي الرث أو كفني

فيا وطني ترابك تا ج رأس قر رة لعينيـ ن ثوبررث ث أو كفني

//٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن

٨- فلا تهنِ

فلا تهني

//٥///٥

مفاعلَتن

٩- عائدٌ أنت إلينا حينما يهمى السحرْ

عائـد أنـ ت إلينا حينما يهـ مسحرْ

/٥/٥//٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلا

١٠- مطرًا من برتقالْ

مطرن من برتقال

///٥/٥ /٥//٥٥

فعلاتن فاعلاتْ

فـالملاحظ أن الأسطر ١، ٢، ٣، ٩، ١٠ مـن تفعيلـة فـاعلاتن (وزن الرمـل)؛ علـى حين جـاءت الأسطر ٤، ٥، ٦، ٧، من تفعيلـة مفـاعلتن (وزن الوافر).

ولاشك فـي أن هـذا التنـوع قـد جاء مرتبطًا بطبيعة التجربـة التـي حرص الشاعر على تقديمها في سياق حـوار درامـي اختص كـل واحـد مـن طرفيه بوزن مستقل.

وهو ما نجده بصورة أخرى عند فوزي خضر فـي قصيـدة كلمـة مـن ديوانه النيل يعبر المواسم، يقول :

(٦) ١- مرهق

مرهقن

/٥//٥

فاعلن

٢- كأنما الصيف يشد الآن دِفأهْ

كأننمصـ صيفيشد دلءان دفأه

//٥//٥ /٥///٥ /٥/٥//٥/٥

متفعلن مستعلن مستفعلاتن

٣- ينحني

ينحني

/٥//٥

فاعلن

٤- فافِردي طولي على الريح التي تأتي .. ودوري بي على

ففردي طو لي علرريـ ح للتي تأ تي ودوري بي علـ

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلـ

٥- الأبواب عريانا، وكوني لونيَ الوضاءَ.. وامتدى على وجهي

لأبـ واب عريا نن وكوني لونيلوضـ ضاء ومتد دىعلى وجـ هي

٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥

اتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

٦- خطوطًا ليس يدريها سوانا .. واختقي فيّ انحطام الجمجمة

خطوطن ليس يدريـ هاسوانا واختقي فـ يَنحطام لـ جمجمه

//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥

عِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

٧- وجمعيني قبضة تدرى اختراقَ الحائط الجبار .. واحتدِّى

وجممعيـ ني قبضتن تدرِخترا ق لحائط لـ جبباروحـ تدرى

//٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف

٨- على وجهي وثوري في دمي سوطا يلف الجلدَ يدمي عظميَ

على وجهي وثور ريفيدمي سوطن يلف فلجلديد ميعظمي

//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//

علن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلُ

٩- الغافي.. ومرِّي إن تمرّي : صفعة

ل غافيومر ري إن تمر ري صفعتن

٥ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

ن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

أما الصورة الثانية فتبدو في المزج بين ما هو بيتي وما هو تفعيلي . أي دمج الشكلين التقليدي والجديد في نص واحد على نحو ما نجد عند فوزي خضر في المقطع الثاني من ديوان سيرة الجواد المعاند الذي أسس مقاطعه على تفعيلة فاعلن (وزن المتدارك) - يقول :

(٧) تتقافز هذه الشموس الصغيرة عبر دمائيَ كل مساءٍ

تحاكمني .. وأنا : يتقاسمني الماءُ والثلجُ كل صباحٍ

يلوّثني المِلْحُ

(أخشى عليك .. التواريخ شاهدة

والتواريخ حاكمة قاضية)

ترقصين .. ولا تعلمين الذي تتنبأ هذه العروق به ..

وأنا بالتراتيل أدعوك

-مختنقًا غارقًا- والتراتيل خافتةٌ :

فوق غصن يمتد في الغاب عشٌ كان يحمي من العواصف فرخا

وتمطى على السماء جناحًا فأتته عداوةُ الليل زخا

وتوخى فى جبهة الليل ضوءًا   إنما خان عينَه ما توخى
فتهاوى من الفضاء سقيمًا   كسوىٌّ -فى لحظةٍ- صار مسخا
ويل عظم ينام فى العش كومًا   كان بالأمس فى فضائك رُخا

ومن الواضح أن الأسطر التفعيلة فى هذه القصيدة تلتزم كغيرها من مقاطع الديوان تفعيلة (فاعلن) على حين جاءت الأبيات التى ختمت بها على وزن بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن).

ولعل الصورة الثالثة -هى أشهر صور التداخل التفعيلى فى الشعر الحر، وأكثرها شيوعًا، وأخفاها تداخلاً حيث تتمازج التفعيلات المتداخلات فى إطار السطر الواحد. وأهم نماذج هذا التداخل هى :

(أ) تشكيلة فاعلن مستفعلن (المتدارك / الرجز)؛ وذلك على نحو ما نجد فى هذا المقطع من قصيدة أحمد فضل شبلول "ثلاث قصائد إلى أبى" من ديوان "إسكندرية المهاجرة"، يقو ل:

(٨) ١- كان يصلى بى بعد أذان الفجر

كان يصلـ لى بى بعد أذا نلفجـ ر
/٥///٥ /٥/٥ /٥///٥ /٥/٥ /
مستعلن فعْلن مستعلن فعْلن مُـ

٢- وأنا كنت أغافله

وأنا كنت أغا فلهو
///٥ /٥///٥ ///٥
تعلن مستعلن فعلن

٣- بعد صلاتى

بعد صلا تى
/٥///٥ /٥
مستعلن مُسْـ

٤- وأنامْ

وأنامْ

٥٥///

تعلانْ

ولنا أن نلاحظ أن شبلول يتنقل بحرية واضحة لا بين هاتين التفعيلتين فحسب، وإنما بين تشكيلاتهما الإيقاعية، مازجًا بين فَعِلن، وفعْلن، ومستعلن ومتعلن دون أى تقيد إيقاعى.

(ب) تشكيلة فاعلن فعولن (المتدارك / المتقارب)؛ وذلك على نحو ما نجد في هذا المقطع من قصيدة الشاعر المغربي محمد بنيس "هكذا كلمني الشرق" من ديوانه (موسم الحضرة)، يقول :

(٩) ١- علمني الماء السعيد انخراق الخرافة

عللمـ نلما ءسسعيـ دنخرا ق لخرا فة

/٥// /٥/٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ //

فاعلُ فعْلُن فاعلن فاعلن فاعلن فعِ

٢- ساعة المواجهة، انشداد اليد الوحيدة

سا عةلمـ واجهـ ـةنشدا دليدلـ وحيد ة

/٥ //٥/ /٥// /٥//٥ /٥//٥ /٥// /

لن فعولُ فاعلُ فعولن فاعلن فعول فـ

٣- نحو الطريقِ

نحوط طريقِ

/٥/٥ //٥/

عولن فعول

وكما لاحظنا عند شبلول فإن بنيس يتحرك دون [illegible] من تفعيلة إلى أخرى، مازجًا في غرابة شديدة بين فاعلُ، وفاعلن، وفعِلن، وفعْلن، وفعولُ، وفعولن.

(جـ) تشكيلة فاعلن مستفعلن فعولن (المتدارك / الرجز / المتقارب)، وذلك على نحو ما نجد عند أحمد مبارك في قصيدته "حين تحدثت الروح" من ديوان (في انتظار الشمس)، يقول :

(١٠) ١- لا تترددْ

لا تترد   دذْ

/٥///٥   /٥

مستعلن   فعْ

٢- بين السحب وبين الأرض

بيـ   ن سسحـ   ب ويـ   ن لأر   ض

/٥   /٥/٥   ///٥   /٥/٥   /

لن   فعْلن   فعِلن   فعلن   فـ

٣- اركب متن جناح الرفض

إركب   متن جنا   ح ررف   ض

/٥/٥   ٥///٥   /٥/٥   /

عولن   مستعلن   فعْلن   فـ

٤- واصعد

وصعدْ

/٥/٥

عولن

والواضح أن الشاعر يمزج في أبياته السابقة بين مستعلن، وفعِلن، وفعْلن، وفعولن على نحو ما صنع شبلول وبنيس بصورة تسترعي الانتباه لا من حيث تداخل التفاعيل فحسب، بل حرية استعمال التشكيلات الإيقاعية لتفعيلة ذاتها على مستوى الحشو.

د- الزحافات والعلل :

وأغلب الظن أن النصوص السابقة خاصة نصوص شبلول وبنيس ومبارك قد كشفت بجلاء عن أن الشعر الحر لم يعد ملتزمًا بقواعد استعمال الزحافات والعلل، خاصة الأخيرة، التي شاعت في النموذج التقليدي للقصيدة العربية.

وقد طرأت تغيرات عديدة على التشكيلات الوزنية التي تنتج عن الزحاف والعلة في موسيقى الشعر الحر، وإن كان أكثرها لم يكتب له الشيوع.

ولعل من أكثر هذه الظواهر شيوعًا ما يلي :

1 ـ **دخول فاعل في حشو الخبب**؛ على نحو ما رأينا في أبيات محمد بنيس، وعلى نحو ما نجد كذلك في قصيدة كمال نشأت "أحلى أوقات العمر"، يقول :

(١١) ١- أحلى أوقات العمرْ

أحلى أوقا ت لعمرْ

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥٥

فعْلن فعْلن فعْلان

٢- أن نتجوّل في طرقات المدن المجهولة

أن نتجو ول في طرقا ت لمد ن لمجـ هولةْ

/٥///٥ ///٥ ///٥ /٥// /٥/٥ /٥/٥

مستعلن فعلن فعِلن فاعلُ فعْلن فعْلن

ولنا أن نلاحظ دخول مستعلن وفاعلُ على حشو السطر الثاني على نحو لم تألفه الموسيقى التقليدية من قبل.

2 ـ دخول مفاعيلن في حشو الرجز؛ كما نجد في قول ملك عبد العزيز :

(١٢) ١- لكنه ملحٌ يا صديقتي

لاكننهو ملححن يا صديقتي

/٥/٥//٥ //٥/٥/٥ //٥//٥

مستفعلن مفاعيلن مفاعلن

3 ـ دخول فعلْ (فعو) في ضرب الرجز؛ على نحو ما نجد في قول صلاح عبد الصبور من مجموعته الناس في بلادي :

(١٣) ١- غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

غناؤهم كرجْفة ش شتاء في ذؤابة ش شجرْ

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعلْ (فعو)

٢- وضحكهم يئزُّ كاللهيب في الحطب

وضحكهم يئززكل لهيب فل حطب

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥

متفعلن متفعلن متفعلن فعلْ (فعو)

٣- لكنهم بشر

لاكننهم بشر

/٥/٥//٥ //

مستفعلن فعلْ (فعو)

4 ـ **دخول فعولْ في ضرب الرجز** على نحو ما نجد في قصيدة أحمد فضل شبلول "رحلة الزبد" من ديوانه "شمس أخرى.. بحر آخر"، يقول:

(١٤) ١- تجرثم الدم الذى

تجرثم د دم للذى

//٥//٥ //٥//٥

متفعلن متفعلن

٢- يجرى إلى البحارْ

يجرى إلل بحارْ

/٥/٥//٥ //٥٥

مستفعلن فعول

وهو ما نلحظه كذلك في قصيدة عبد المنعم سالم "فرار ليلى من مدينة القبور"، من ديوانه "الآبق من حفل صاخب"، يقول :

(١٥) ١- يمتصّنى ترحلى

يمتصصنى ترححلى

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

٢- إلى النجيمة التى

إلننجيـ مة للتى

//٥//٥ //٥//٥

متفعلن متفعلن

٣- لمّا تزلْ مطموسة البريقْ

لمما تزل مطموسة لـ بريقْ

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥٥

ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته في النصين السابقين، وهو ما بدا بشكل واضح في كثير من النصوص السابقة إنما هو اختلاف الأضرب وتفاوتها بين الأسطر، وهو ما يمكن أن نتوقف أمامه قليلاً.

هـ- اختلاف الأضرب :

استقر العروضيون على أن الضرب هو التفعيلة الأخيرة في البيت، وتقتضي قواعدهم التزام الشاعر وحدة الأضرب في جميع أبيات القصيدة.

فإذا كنا نعلم أن للطويل ثلاثة أضرب؛ هي : مفاعيلن، ومفاعلن، ومفاعي؛ فإنه لا يجوز بأي حال من الأحوال أن يشترك غير ضرب في قصيدة واحدة.

أما الشعر الجديد، فقد اعتاد رواده، ولحقهم في ذلك شعراء الأجيال التالية، أن ينوعوا في استعمال الأضاريب بحيث يمكن أن تنتهي أسطر القصيدة بأشكال متعددة لتفعيلة الضرب على نحو ما نجد في المقطع الثالث من قصيدة "أنّي للحب صديق" للشاعر ناجي عبد اللطيف في ديوانه "لو أنك يا حب تجيء"، يقول :

(١٦) ١- لو أنك يا حبُّ تجيء

لو أنـ نك يا حبْبُ تـ جيء

/٥/٥ ///٥ /٥// /٥٥

فعْلن فعِلن فاعلُ فَعْلْ

٢- لوقفتُ على بابك حارسْ

لوقف تُ على بابك حارس

///٥ ///٥ /٥// /٥/٥

فعِلن فعِلن فاعلُ فعْلن

٣- وضممتُ لصدري أحلامك

وضمم تُ لصد ري أحـ لامكْ

///٥ ///٥ /٥/٥ /٥/٥

فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن

٤- ورقصت على أشلاء الحزن

ورقص ت على أشلا ءلحزنْ

///٥ ///٥ /٥/٥ /٥/٥٥

فعِلن فعِلن فعْلن فعْلان

٥- لأضمد كل جراح الليل

لأضمـ مد كلـ ل جرا ح ليـ ل

///٥ ///٥ ///٥ /٥/٥ /

فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فـ

٦- أغني للعشاقْ

أغنـ ني للـ عشّاقْ

//٥ /٥/٥ /٥/٥٥

عِلن فعْلن فعلانْ

٧- أحلى الكلمات

أحلل كلمات

/٥/٥ ///٥٥

فعْلن فعِلان

ولنا أن نلاحظ في هذه الأسطر السبعة أنه باستثناء السطر السادس المدور، فإن أضرب الأسطر جاءت على النحو التالي :

/٥٥ فعْل، ويمكن أن يكون /٥///٥٥ مستعلان، /٥/٥ فعْلن، /٥/٥ فعْلن، /٥/٥٥ فعْلان، /٥/٥٥ فعْلان، ///٥٥ فعِلان.

وهو ما يبدو بصورة أكثر وضوحًا عند أحمد مبارك في قصيدته "ترنيمة ضياء للمسجد الأقصى"، من ديوانه "ومضة في جبين الجواد، يقول :

(١٧) ١- سيعود يسطعُ

سيعود يس طعُ

///٥//٥ //

متَفاعلن متَ

٢- من مآذنكَ الضياءْ

من مآ ذنك ضضياء

/٥//٥ ///٥//٥٥

فاعلن متَفاعلان

٣- يا مسجدًا قد باركَ الرحمن حولَهْ

يا مسجدن قد باركَ ر رحمان حوله

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

٤- فبرغم غيبة شمسنا

فبرغم غيـ بة شمسنا

///٥//٥ ///٥//٥

متَفاعلن متفاعلن

٥- وضراوة الظلماءْ

وضراوة ظ ظلماء

///٥//٥ /٥/٥٥

متَفاعلن فعْلانْ

٦- وبرغم قيد الهَونِ

وبرغم قيـ دلهون

///٥//٥ /٥/٥/

متَفاعلن مُتْفاعِ

٧- إنا موقنون

إنـ نا موقنو ن

/٥ /٥/٥//٥ /

ـلن متْفاعلن مـ

٨- بأن للديجور جوله

بأنن لد ديجور جوله

//٥//٥ /٥/٥//٥/٥

ـتَفاعلن متْفاعْلاتن

٩- مهما تطل

مهما تطل

/٥/٥//٥

متْفاعلن

١٠- فسيطلع الحق المبينُ

فسيطلع لـ حقق لمبيـ ـن

///٥//٥ /٥/٥//٥ /

متَفاعلن متْفاعلن مـ

١١- شعاع نصرْ

شعاع نصر

-٥٥//٥//

متفاعلانْ

ولعل بإمكاننا أن نلاحظ أنه باستثناء الأسطر : الأول، والسادس، والسابع، والعاشر؛ فإن تعدد الأضرب يغلب على بقية أسطر هذا المقطع التي جاءت على هذا النحو :

الثاني: مذال ///٥//٥ متفاعلان - الثالث : مرفل ///٥//٥/٥ متفاعلاتن- الرابع : صحيح سالم ///٥//٥ متفاعلن - الخامس : أحذ مضمر مسبغ /٥/٥٥ فَعْلان - الثامن : مرفل مضمر /٥/٥//٥/٥ متْفاعلاتن - التاسع : صحيح مضمر /٥/٥//٥ متْفاعلن-الحادى عشر: مذال ///٥//٥٥ متفاعلان.

ويظهر من النص السابق ارتباط التقفية أو بالأحرى الروى بشكل الضرب،وخاصة فى السطرين الثالث والثامن، وهو ما يبدو بصورة أشد كثافة فى قصيدة عبد المنعم سالم "لحظة البعث" من ديوانه "الآبق من حفل صاخب"، يقول :

(١٨) ١- كلُّ المرايا

كلل لمرا يا

/٥/٥//٥ /٥

مستفعلن مس

٢- بعد أن تعرفت على جبينيَ الصبىْ

بعد أن تعررفت على جبيد نيَ صصبىْ

/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥

تفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

٣- تبسمت جميعًا

تبسسمت جميعن

//٥//٥ //٥/٥

متفعلن فعولن

٤- لكنها

لاكننها

/٥/٥//٥

مستفعلن

٥- وفجأةً تهشمت جميعًا

وفجأتن تهششمت جميعن

//٥//٥ //٥//٥ //٥/٥

متفعلن متفعلن فعولن

٦- لأنني بكل جهليَ الذكيّ

لأنني بكلل جهـ ليَ ذذكيْ

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥

متفعلن متفعلن متفعلن

٧- ضممتها إليّ

ضممتها إلى

متفعلن متفـ

٨- صرختُ حينما تبعثرت ملامحى على الضلوعْ

صرخـ تُ حينما تبعثرت ملامحى علضضلوع

//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥٥

علن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلان

٩- حاولتُ أن ألمّها بكفّيَ الشوهاءْ

حاولت أن ألممها بكففىش شوهاء

/٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥/٥٥

مستفعلن متفعلن متفعلن فعلان

١٠- لكنها تهدمت بجانبى

لاكننها تهددمت بجانبى

/٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن متفعلن

١١- صارت يدى

صارت يدى

/٥/٥//٥

مستفعلن

١٢- شلاّء

شللاء

/٥/٥٥

فعلان

ونحن إذا استثنينا السطرين المدورين وهما الأول والسابع، فإننا سنكون أمام تعدد ثرى للأضرب يجمع بين //٥//٥ (متفعلن) المخبونة فى الأسطر : الثانى والسادس والعاشر؛ و//٥/٥ (فعولن) المخلوعة فى السطرين: الثالث والخامس؛ و/٥/٥//٥ (مستفعلن) الصحيحة السالمة فى السطرين: الرابع والعاشر؛ و//٥//٥٥ (متفعلان) المخبونة المذالة فى السطر الثامن؛ و/٥/٥٥ (فعلان) المحذوذة المسبغة فى السطرين التاسع والثانى عشر.

وقد يكون هذا الارتباط بين الضرب والتقفية أكثر بروزًا وتحديدًا على نحو ما نجد في قصيدة الدكتور محمد زكي العشماوي "تفاوت الحياة" من ديوانه أزمنة في زمان، يقول :

(١٩) ١- هَلُمَّ يا حبيبتي

هلمم يا حبيبتي

//٥//٥ //٥//٥

متفعلن متفعلن

٢- نغالب الألم

نغالب لـ ألمْ

//٥//٥ //٥ .

متفعلن فعو

٣- ونطرح الهموم والضياع والسَّأَمْ

ونطرح لـ هموم وضـ ضياع وسـ سأمْ

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥

متفعلن متفعلن متفعلن فعو

٤- ونفقدُ الصوابَ بالشرابِ برهة

ونفقد صِـ صواب بشـ شراب بر هتن

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥

متفعلن متفعلن متفعلن فعو

٥- ونعتلي القمم

ونعتلل قمم

//٥//٥ //٥

متفعلن فعو

٦- فكلنا مهدّدٌ بأخطر المخاطرْ

فكللنا مهددن بأخطر لـ مخاطرْ

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥/٥

متفعلن متفعلن متفعلن فعولن

٧- وكل ركن فى الحياة بالخراب عامر

وكلل ركـ نن فلحيا ةبلخرا ب عامرْ

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥/٥

متفعلن مستفعلن متفعلن فعولن

٨- كأننا نضرب فى متاهة

كأننا نضرب فى متاهتن

///٥//٥ /٥///٥ ///٥//٥

متفعلن مستعلن متفعلن

٩- وحشتها من وحشة المقابر

وحشتها من وحشتل مقابر

/٥///٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥

مستعلن مستفعلن فعولن

والملاحظة الواضحة أن الأسطر ذات الروى الميمى الساكن والقافية البسيطة من النوع المترادف، يأخذ ضربها الشكل (فعو)، على حين يأخذ ضرب الأسطر الرائية الساكنة ذات القافية المؤسسة (أى التى يسبق رويها حرفا التأسيس والدخيل) من النوع المتواتر الشكل (فعولن) مع ظهور الضرب متفعلن فى السطر الثامن الذى خرج عن نظام هاتين القافيتين.

و- نظام القافية :

ربما كان نظام القافية، علاوة على حركة التفعيلة الموحدة داخل القصيدة -هو أهم ما يميز الشعر الحر الذى تعزى تسميته على هذا النحو إلى تحرره من وحدة موقعية القافية؛ إذ لا فارق على الإطلاق، من الناحية الإيقاعية الكمية، بين قصيدة بيتية تقليدية على بحر الكامل، وأخرى جديدة حرة على هذا البحر، سوى أن الأولى تلتزم القافية فيها موقعًا ثابتًا غير قابل للتعديل أو التبديل لازمًا للتفعيلة السادسة ومضعّفاتها فى الكامل التام والتفعيلة الرابعة ومضعفاتها فى الكامل المجزوء؛ مع الوضع فى الحسبان وحدة القافية من حيث حروفها، وفى مقدمتها الروى، ومن حيث نوعها، تأسيسًا على عدد الحروف المتحركة التى تكون بين ساكنيها الأخيرين، ومن ثم من حيث شكلها (الضرب) -أما القافية فى الشعر الحر فإنها تتميز بعدد من الظواهر يمكن أن نجملها فيما يلى :

أولاً - عدم الانتظام فى موقعية القافية من حيث وجودها بعد عدد غير محدد من التفاعيل.

ثانيًا - عدم الانتظام فى حروفها ونوعها وشكلها، إذ من الممكن أن تظهر فى القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة وأضرب مختلفة.

ثالثًا - من الممكن ألا تظهر القافية أساسًا فى قصيدة الشعر الحر.

وعلى الرغم من خفوت القافية إلى حد بعيد فى كثير من الأعمال الأولى لرواد الشعر الحر؛ وعلى الرغم من ذلك الجدل المستعر الذى نشأ حول جدوى وجود القافية ودورها فى قصيدة التفعيلة -فإن الطاقة الإيقاعية التى توفرها القافية لم يجد شعراء هذه القصيدة بدًا من

الاتكاءعليها بما فيهم الشعراء الرواد؛ غير أنهم أخضعوها لرؤيتهم الفنيـة بوصفها أحد عناصر التجربة الإبداعية من خلال تنظيم ظهور القافية وفق مـا تقتضيه حركة الفعل الشعرى على نحـو ما نجـد فـى نمـاذج عديـدة لشعراء هذا الجيل.

يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته "لحن" من ديوان "رحلـة فـى الليلة وقصائد أخرى" :

(٢٠) فاضحكى يا جارتى للتعساءْ
نَغّمى صوتك فى كل فضاءْ
وإذا أوْمض فى العتمة مصباحٌ فريدْ
فاذكرى :
زيته نور عيونى وعيون الأصدقاءْ

وهـو مـا نجـده أيضًا عنـد البياتى فـى تدافـق متتابع، فـى قصيدتـه "الزنبق والحرية" من ديوان "أشعار فى المنفى"، يقول :

(٢١) عصفور أزرق
فى قفص من زنبقْ
غنّى أغنيةْ
غنّى الحريةْ
يا قمرى الأخضرْ
يا حبى الأولْ
يا جدولْ
ينعش صحرائى
يا وطنى النائى

يا قمرى

يا ولدى الأصغرْ

الليلة أحبابى

الواحد بعد الآخر

طرقوا بابى

لكنك يا ولدى

كنت الأوحدْ

فى ليلى الأسودْ

قمرًا أخضرْ

والعصفور الأزرقْ

فى قفص الزنبقْ

مكسور القلب يغنى

يا قمرى

يا ولدى الأصغرْ

ولاشك أن التزام القافية فى مثل هذه النماذج لا يعنى توحيدها بقدر ما يعنى أن يكون لكل قافية (حروفًا ونوعًا وشكلاً) نظير أو أكثر فى خواتم أسطر القصيدة، وهو ما ظهر فى هذا المقطع الطويل للبياتى، ويظهر كذلك فى مقطع قصير لأدونيس فى قصيدة "الكرسى" من ديوانه "أغانى مهيار الديلمى"، يقول :

(٢٢) من زمن صرخت بالمدينهْ

يا قشرة العالم فى يدىّ

من زمن تمتمت للسفينهْ

أغنيتي في اللهب الورديْ
الكـــل أو لاشـــئْ
تعبتَ من أحفاديَ الصغارْ
منـــي مـــن البحـــارْ
هاتـوا لـيَ الكرســـيْ

وإذا كان أدونيس يقدم في قصائد أخرى من ديوانه "أغاني مهيار الديلمي" صورًا للتقفية غير المباشرة التي تنفصل فيها القوافي ولا تتتابع على نحو ما نجد في قوله :

(٢٣) النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساءْ
مقبلٌ إنه مثلنا
غير أن السماءْ
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدليْ
وَجْهَهُ فوقنا جرسًا أخضرا

وهو ما نكاد نجده بصورة أخرى عند فوزي خضر في إحدى أوراق ديوانه "وهلية إلى الإسكندرية" حين يعمد إلى الفصل بين أسطر القافية الأصلية بأربعة أسطر يحتفظ اثنان منهما بقافية موحدة، يقول :

(٢٤) عائد يا مدينه
عائد بالذي تأملينه
عائد كالصباح على جبهة المشرقِ
كاللقاء على طرق لا تساوى ولا تلتقى

عائد..

صدر ليلى محيط

ولكن حنينى سفينه

وعلى كل فإن قارئ الشعر العربى الحديث يمكنه أن يلحظ عدة أنماط لبروز القافية فى قصيدة التفعيلة، لعل من أهمها :

أ- القافية الموحدة على طول القصيدة؛ وذلك على نحو ما نجد فى قصيدة "مكاشفة" لأحمد مبارك من ديوانه "سيرة الجواد المعاند"، يقول :

(٢٥) يمكننى الآن

أن أدرك ما للصورة ..

من أبعاد

ما كانت تدركها من قبل العينان

يمكننى الآن ..

أن أقرأ..

ما خلف الألوان

وأقشَرَ..

بعيون القلب..

الألق القزحيَّ الفتَّانْ

فأرى سمت اللبِّ،

غياهبَ،

تسكنها قسمات الشيطان

قد بزغت فى القلبِ

شموسٌ

هيَ لمَّا تبزغُ في غين ضريرٍ
يبصر ما لم يبصرُ بصيرٌ
فاخلع أقنعة البهتانْ
واخرج من نبضي
من روضي
المعطار الفينانْ
لا جدوى الآنْ
لا جدوى الآنْ
لي أن أنزعك وأقصيك
بقيظ مفازات النسيانْ

ب- القافية المتنوعة، على نحو ما قدم عاطف الحداد بحرفية شديدة في قصيدته "لحظة الميلاد" من ديوان "الشوق لزمن الفوارس"، يقول :

(٢٦) أقبلي.. عند انحسار المدِّ..
في البحـر المعانـدْ
رتِّلي .. بعض التعاويذ التي ..
خُطَّت بجدران المعابدْ
غلِّقي الأبواب دون النازحين المرهقينْ
استوقفي الليل المهينْ
استحضري سيف الصمودِ
استنفري قلب المجاهدْ
مزقي ثوب الخطيئةْ
اغزلي ثوب الحقيقةْ

واكتبي ..

في لحظة الميلادِ شعرًا ..

يعبر الآفاقَ في ليلٍ

بدا غولاً ..

بلا نابٍ..

ولا مخلبْ..

وقُعِي

بالأحرف الأولى على خد الصبايا

واستوى

عند الصباح العائد المنصور عقدًا

قلديه الغادة الحسناء

مصرَ

جـ- القافية المتلاحقة؛ وذلك على نحو ما نجد عند أحمد فضل شبلول في قصيدته "القادمون من السنبلة"، من ديوان "شمس أخرى.. بحر آخر"، يقول :

(٢٧) لم يعد بحرُنا

من بلاد الرؤى

أو .. بلاد المنافي

لم يعد مرَّةً

كي يسامرنا

في المساء الحزينْ

لم نعد نتلاقى

عند هذا الصباح المبينْ

لم نعد واقفينْ

لم نعد مبحرينْ

إننا .. تائهونْ

فى ضباب السكونْ

فى بكاء الورودِ

وفى عطش الياسمينْ

لم تعد .. موجة الكبرياءْ

تشغل الحالمينْ

د- القافية المتوالية؛ وذلك على نحو ما نجد عند شبلول أيضًا فى قصيدته "فاروس تخلع ريشها ثم تبحر للمقصلة" من ديوان "إسكندرية المهاجرة"، يقول :

(٢٨) لكنى..

واقفة عند الباب

لأعلن عدلى وولائى

للأطفالِ

وللأحجارِ

للأزهارِ

وللأنهارِ

وللأشجارِ

وللأقمارِ

هـ- القافية المتعاقبة فى تنوعها؛ على نحو ما نجد عند محمود عبد الصمد زكريا الذى احترف استغلال هذا النموذج القافوى فى كثير من أعماله، يقول فى المقطع الثالث عشر من ديوانه "هديل" :

(٢٩) يا الحمام الذى مثقلٌ بالحنينِ

الذى مثخن بالأنينِ

الذى بالرحيل استباحَ

وباحَ

الذى..

ما رسى عندنا مرةً..

واستراحَ..

ويا أيهذا الحمامُ

الدوارُ

يفتق فيك التذكرُ

ها أنت ذا

والسماءُ سواءَ

وها أنت ذا

والهواء سواءُ

توثق فيك الغناءُ

فآويت للصمتِ

فى برزخ للضبابِ

فهلاّ هتكتَ الحجابَ ؟
الفضاءُ الممدد ما بيننا كالمتاهِ
يقولبَ فيك الزمانَ
المكانَ
البحارُ التى تعتريكَ
تهيءُ فيكَ
حنين التلكؤِ عند القُرى

وغير هذا كثير من أشكال القافية وألوانها فى قصيدة التفعيلة؛ إلا أن ذلك لا يعنى التزام شعراء التفعيلة المطلق بالقافية على أى نحو من الأنحاء، فقد استغنت بعض التجارب الشعرية عن القافية تمامًا على نحو ما نجد عند على عبد الدايم فى قصيدته "خبل" من ديوان "الديار التى لأمية"؛ يقول :

(٣٠) هيّأتك الشوارع للريح
ماذا ترى
تتنفس ظلاً لغائبة
ومقامٍ قديمهْ
يتأبط روحك كورنيش أصحابك الراحِلينْ
مفرحة فى يمينك ما أملتك الحدائقُ
تروى انفرادكَ
إن انفرادكَ زهو بالحزن

بالخبل المتطاول
ما الذى تطرح الآن من خبل
لتغيظ به الشعراء ..
وتعبثُ ..
مثل المصابين بالعته المتطور
بالنار والضحك الفاسِدَيْن

ثانيًا - النظائر الإيقاعية لشعر التفعيلة :

باستثناء خفوت الإيقاعات ذات الطبيعة المركبة (الأبحر مزدوجة التفعيلة) -فإن النظائر الإيقاعية للشعر الحر لا تختلف كثيرًا من حيث بنيتها الكمية مع مثيلاتها فى القصيدة البيتية.

ومن ثم فقد رأينا أن نقسم أوزان شعر التفعيلة بنفس النحو الذى قسمنا عليه الأوزان الخليلية على ثلاث مجموعات؛ بحيث تشتمل المجموعة الأولى على الأوزان ذات التفاعيل التى تبدأ بالأسباب وتنتهى بالأوتاد؛ وتشتمل المجموعة الثانية على التفاعيل التى تبدأ بسبب وتنتهى بسبب وبينهما وتد؛ وتشتمل المجموعة الثالثة على التفاعيل التى تبدأ بالأوتاد وتنتهى بالأسباب.

أ- أوزان المجموعة الأولى

١- المتدارك (الخبب)

٢- الرجز

٣- الكامل

٤- البسيط

٥- السريع

١ـ المتدارك (الخبب) /٥//٥ (///٥)

يأتى وزن المتدارك (الخبب) فى مقدمة أوزان الشعر التفعيلى انتشارًا فى القصيدة المعاصرة. وقد عرف هذا الوزن تطورات إيقاعية متعددة فى الشعر الحر.

وبقطع النظر عن آراء النقاد والعروضيين المتعددة حول وزن الخبب، وهو ما أنجز عبر دراسات وافرة فى مقدمتها ما كتبته نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل وكمال أبو ديب وعلى يونس وأحمد مستجير وأحمد فضل شبلول وغيرهم -فبقطع النظر عن مناقشاتهم لطبيعة البنية الإيقاعية للوزن، ودورها فى أداء التجربة؛ فإن بإمكاننا أن نحصر، فى ضوء وجهتنا التعليمية، نماذج البناء الإيقاعى لوزن المتدارك فيما يلى :

أولاً ـ الحشو :

تكون صور الحشو فى المتدارك على النحو التالى :

١- فاعلن /٥//٥ السالمة

٢- فعِلن ///٥ المخبونة، أى التى دخلها زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن)

٣- فعْلن /٥/٥ المقطوعة أو المخبونة المضمرة (القطع حذف ساكن الوتد المجموع الأخير مع تسكين الحرف المتحرك الذى يسبقه، والإضمار تسكين الحرف الثانى المتحرك).

٤- فاعل /٥// محذوفة ساكن الوتد المجموع.

مع ملاحظة إمكانية دخول مستعلن /٥///٥ (أصلها مستفعلن /٥/٥//٥ ودخلها زحاف الطى وهو حذف الرابع الساكن) وفعولن //٥/٥

السالمة، وفعول ///٥/ المقبوضة (دخلها زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن) -على حشو المتدارك.

ثانيًا - الضرب :

تكون صور الضرب فى المتدارك على النحو التالى :

١- فاعلن /٥//٥

٢- فعلن ///٥

٣- فعْلن /٥/٥

٤- فَعْلْ /٥٥

٥- فعولن //٥/٥

٦- فعو //٥

٧- مستعلن /٥///٥

٨- فاعلان /٥//٥٥ المذالة أى التى دخلتها علة التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع).

٩- فعِلان ///٥٥ المذالة

١٠- فعْلان /٥/٥٥ المسبغة أى التى دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف).

١١- مستفعلْ /٥/٥/٥ المقطوعة أى التى دخلتها علة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع الأخير مع تسكين ما قبله).

١٢- فاعلاتن /٥//٥/٥ المرفلة أى التى دخلتها علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع).

١٣- فعلاتن ///٥/٥ المرفلة.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد شاهين فى قصيدته "إلى أبى" من ديوانه "مرفأ لنورس الصقيع"، يقول :

(١) ١- إنها الآن قد أينعت

إننهـ أأن قد أينعت

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥

فاعلن فاعلن فاعلن

٢- والغصون التى صمدت للرياحْ

ولغصو نللتى صمدت للرياحْ

/٥//٥ /٥//٥ ///٥ /٥//٥٥

فاعلن فاعلن فعِلن فاعلان

٣- تلفظ الآن أوراقها

تلفظ لـ أان أو راقها

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥

فاعلن فاعلن فاعلن

٤- تنحنى تلمس الأرضَ

تنحنى تلمس ل أرض

/٥//٥ /٥//٥ /٥/

فاعلن فاعلن فاعـ

٥- لا تنهض الأرضُ

لا تنهض ل أرض

/٥ /٥//٥ /٥/

ـلن فاعلن فاعـ

٦- لكنّ كل الغصون التى صمدت تنحنى

لا كنن كلـ ل لغصو ن للتى صمدت تنحنى

/٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ ///٥ /٥//٥

ـلن فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- غلبت فاعلن /٥//٥ على الأسطر السابقة وإن شاركتها في حشو السطرين الثاني والسادس فعِلن ///٥.

ب- يظهر التفاوت على عدد التفاعيل في كل سطر.

جـ- يظهر التدوير بين الأسطر الرابع والخامس والسادس.

د- يتفاوت الضرب بين فاعلن /٥//٥ في الأسطر : الأول والثالث والسادس، وفاعلان /٥//٥ المذالة في السطر الثاني.

هـ- عدم بروز القافية في أسطر هذا المقطع.

- ومن نماذجه كذلك عند عاطف الحداد في قصيدته "بعض مشاهد الزمن الصعب" من ديوان "الشوق لزمن الفوارس"؛ يقول :

(٢) ١- أتذكر بعض الأمس الآن

أتذكـ كربعـ ض لأمـ س ل أا ن

///٥ ///٥ /٥/٥ /٥/٥ /

فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فـ

٢- أشاهد فصلاً من أحداث الزمن الصعب

أشا هدفصـ لن من أحدا ثزمن صـ صعْبْ

//٥ ///٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥///٥ /٥٥

عِلن فعلن فَعْلن فعْلن مسْتعلن فعْلْ

٣- كنت أظنُّ الأيام ستنسيني

كنت أظنْ نُ لأيـ يام ستنـ سيني

/٥///٥ /٥/٥ /٥///٥ /٥/٥

مستعلن فعْلن مستعلن فعْلن

٤- وأرانى

وأرا نى

///٥ /٥

فعْلن مُسْ

٥- أتمدّد فوق فراش الغربة متعب

أتمد	ددفو	ق فرا	ش لغر	بةِ متعب
///٥	///٥	///٥	/٥/٥	///٥/٥
تعلن	فعِلن	فعِلن	فعْلن	فعِلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- يتفاوت فى الأسطر استعمال فعِلن ///٥ وفعْلن /٥/٥، مع دخول مستعلن /٥///٥ فى جميع الأسطر عدا الأول.

ب- يظهر التفاوت على عدد التفاعيل فى كل سطر.

جـ- يظهر التدوير بين السطرين الأول والثانى، والسطرين الرابع والخامس.

د- يتفاوت الضرب بين فعْلْ /٥٥ فى السطر الثانى، وفعْلن /٥/٥ فى السطر الثالث، وفعِلاتن ///٥/٥ فى السطر الخامس.

هـ- على الرغم من اتفاق حرف الروى (الباء الساكنة) بين السطرين الثانى والخامس إلا أن مجىء حرف ساكن قبله فى السطر الثانى ومجىء حرف متحرك قبله فى السطر الخامس غير شكل القافية ومن ثم شكل الضرب على نحو تام.

- ومن صوره كذلك قول حميدة عبد الله فى قصيدته "فضاء ثقيل" من ديوان "صباحان للولد المتشائم .. ربيعان قبعة للهواء" يقول :

(٣) ١- سوف نجتاز بعض التقاليد

سوف نجـ تاز بعـ ض تتقا ليد

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ /٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعـ

٢- نعلن أن الغرام الذى بيننا

نعـ لن أنـ ن لغرا م للذى بيننا

٥/ ٥/// ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

ـلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلن

٣- يشبه الليل أو يشبه الكستناء

يشبه لـ ليل أو يشبه لـ كستنا ءِ

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ /

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فـ

٤- ونأوى إلى شجر كى نكسّر

ونأ وى إلى شجرن كى نكسـ سر

٥// ٥//٥/ ٥/// ٥//٥/ //

عِلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِـ

٥- فى ظلّه كعكة الصمت

فى ظللهى كعكة صـ صمت

٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ /٥/

ـلن فاعلن فاعلن فاعِـ

٦- نضحك من قريةٍ

نضـ حك من قريتن

٥/ ٥/// ٥//٥/

ـلن فعِلن فاعلن

٧- سقطت في يدينا ونغتاب

سقطت في يديـ نا ونغـ تاب

///٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥/

فعلن فاعلن فاعلن فاعِ

٨- أعضاءنا

أعـ ضاءنا

/٥ /٥//٥

ـلن فاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- غلبت فاعلن /٥//٥ وشاركتها فعلن ///٥ في حشو الأسطر : الثاني والرابع والسادس والسابع.

ب- يظهر التفاوت في عدد التفاعيل في كل سطر.

جـ- يظهر التدوير بين السطرين الأول والثاني، ويمتد من السطر الثالث حتى السطر السادس، وبين السطرين السابع والثامن.

د- يتحد الضرب في السطرين غير المدورين : الثاني والثامن على صورة فاعلن /٥//٥.

هـ- القافية لا تبرز في أسطر هذا المقطع.

- ومن صوره كذلك قول أحمد فضل شبلول من قصيدة "لهيب الحنين إلى موطني" من ديوان "تغريد الطائر الآلي"؛ يقول :

(٤) ١- العيون تلاحقني

ألعيو ن تلا حقني

//٥/٥ ///٥ ///٥

فاعلن فعلن فعلن

٢- أينما رحت فى لعبة الجاذبيهْ

أينما رحت فى لعبة لـ جاذبيهْ

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥//٥/٥

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

٣- مرصد الشمس يتبعنى

مرصد شـ شمس يتـ بعنى

/٥//٥ /٥//٥ ///٥

فاعلن فاعلن فعلن

٤- أينما سرت للأبديّه

أينما سرت للـ أبديية

/٥//٥ /٥//٥ ///٥/٥

فاعلن فاعلن فعلاتن

٥- كان ذيلى غبارًا من الشوق والذكرياتْ

كان ذيـ لى غبا رن من شـ شوق وذ ذكرياتْ

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥//٥ /٥//٥٥

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

٦- والمدى نظرة والتفاتْ

ولمدى نظرتن ولتفات

/٥//٥ /٥//٥ /٥//٥٥

فاعلن فاعلن فاعلان

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب فاعلن /٥//٥ على الأسطر الستة، وتظهر فِعِلن ///٥ فى السطر الأول فقط، مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر دون ظهور تدوير لأى من التفاعيل بين أسطر القصيدة.

ب- تعدد الأضرب على النحو التالى : فعلن ///ه - فاعلاتن /ه//ه/ه - فعلن ///ه - فعلاتن ///ه/ه - فاعلان /ه//هه - فاعلان /ه//ه/ه مع ملاحظة ارتباط الضرب فى السطرين الثانى والرابع بقافية الهاء الساكنة من المتواترة، وفى السطرين الخامس والسادس بقافية التاء الساكنة المسبوقة بألف الردف مدًا من المترادف.

٢ـ الرجز /٥/٥//٥

يعد وزن الرجز من أكثر الأوزان شيوعًا فى قصائد الشعر الحر، على الرغم من خفوت موسيقاه التى يزيدها النظام الجديد هدوءًا وخفاءً.

وعلى كل فإن بإمكاننا أن نحصر نماذج البناء الإيقاعى لوزن الرجز فيما يلى :

أولاً ـ الحشو :

وتكون صور تفعيلة مستفعلن /٥/٥//٥ فى حشو الرجز على النحو التالى :

١- مُسْتَفْعِلُن /٥/٥//٥ السالمة

٢- مُتَفعِلُنْ //٥//٥ المخبونة (دخلها زحاف الخبن وهو حذف الحرف الثانى الساكن)

٣- مُسْتَعِلن /٥///٥ المطوية (دخلها زحاف الطى وهو حذف الحرف الرابع الساكن)

٤- مُتَعِلن ////٥ المخبونة (دخلها زحاف الخبن وهو حذف الثانى والرابع الساكنين).

ثانيًا ـ الضرب :

وتكون صور مستفعلن /٥/٥//٥ فى ضرب الرجز على النحو التالى:

١- مستفعلن /٥/٥//٥ السالمة

٢- متفعلن //٥//٥ المخبونة

٣- مستعلن /٥///٥ المطوية

٤- متعلن ////٥ المخبونة

٥- فعولن //٥/٥ المخلوعة أى التى دخلتها علة الخلع وهى اجتماع

زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن) وعلة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)

٦- فعولْ //٥٥ المخلوعة المقصورة أي دخلتها علة الخلع مع علة القصر وهي حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله.

٧- فعو //٥ المخلوعة المحذوفة أي التي دخلتها علة الخلع مع علة الحذف وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة.

٨- مستفعلاتن /٥/٥//٥/٥ ، ومتفعلاتن ///٥/٥/٥ ؛ ومستعلاتن /٥///٥/٥؛ ومتعلاتن ////٥/٥؛ بدخول علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع) على الأشكال الأربعة الأولى.

٩- مستفعلان /٥/٥//٥٥، ومتفعلان ///٥//٥٥، ومستعلان /٥///٥٥؛ ومتعلان ////٥٥: بدخول علة التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع) على الأشكال الأربعة الأولى.

١٠- فَعْلن /٥/٥ الحذاء أي التي دخلها علة الحذذ (وهو حذف الوتد المجموع الأخير).

١١- فَعْلان /٥/٥٥ الحذاء المسبغة

١٢- مستفعلْ /٥/٥/٥ المقطوعة

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجده عند الدكتور فوزي عيسى في المقطع الأول (اشتهاء) من قصيدة "ثقوب في ذاكرة النهر" في الديوان الذي يحمل نفس الاسم، يقول :

(٥) ١- في البدء كان وابلٌ .. فصيِّبُ

فلبدء كا ن وابلن فصييبن

/٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن متفعلن

٢- فطلْ

فطلْ

//٥

متفْ

٣- تبرّجت حقول الشمس

تبر رجت حقو ل ششمس

//٥ //٥//٥ /٥/٥/

ـعلن متفعلن مستفعـ

٤- أورق الجمادْ

أو رق لجماد

/٥ //٥//٥٥

ـلن متفعلانْ

٥- واخضوضرت في راحتي المروج

واخضوضرت في راحتلـ مروجُ

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥/

مستفعلن مستفعلن متفعِ

٦- أشرعت نهودها الرياحُ

أشـ رعت نهو دهرريا حُ

/٥ //٥//٥ //٥//٥ /

ـلن متفعلن متفعلن مُـ

٧- والرماح أنبتت سنابلا

وررما ح أنبتت سنابلن

/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥

ـتفعلن متفعلن متفعلن

٨- وَحُمِّلَتْ بالحنطةِ الجيادْ

وحمْمِلت بلحنطة لـ جيادْ

//٥/٥ /٥/٥//٥ //٥٥

متفعلن مستفعلن فعول

ملاحظات إيقاعية :

أ- تفاوت مستفعلن /٥/٥//٥ السالمة ومتفعلن //٥//٥ المخبونة فى حشو الأسطر مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ب- وقع التدوير بين الأسطر الثانى والثالث والرابع، وبين الأسطر الخامس والسادس والسابع.

جـ- تفاوتت أضرب الأسطر : الأول متفعلن //٥//٥، والرابع متفعلان //٥//٥٥، والسابع متفعلن //٥//٥، والثامن فعولْ //٥٥ -وذلك على الرغم من اتحاد روى القافية فى السطرين الرابع والثامن وهو الدال الساكنة المسبوقة بألف الردف الممدودة.

-ومن نماذجه كذلك ما نجده عند عبد المنعم سالم فى قصيدته "لقاء" من ديوانه "الآبق من حفل صاخب"، يقول :

(٦) ١- جبتُ الميادين الشوارع القديمة الأزقة التى أعرفها

جبت لميا دين ششوا رع لقديـ مةلأزقـ قةللتى أعرفها

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥///٥

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن مستعلن

٢- لعلّنى ألمحُ فى صقيعها وجه صديق

لعللنى ألمح فى صقيعها وجه صديـ قن

//٥//٥ /٥///٥ //٥//٥ /٥///٥ /٥

متفعلن مستعلن متفعلن مستعلن مسـ

٣- شاقه تسكُّعٌ قديمْ

شاقهو تسككعن قديم

/٥//٥ //٥//٥ //٥٥

ـتفعلن متفعلن فعولْ

٤- أو شاعرًا يداهمُ القصيدة المطيرةْ

أوشاعرن يداهم لـ قصيدة لـ مطيرهْ

/٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ //٥/٥

مستفعلن متفعلن متفعلن فعولن

٥- في عقر دارها

في عقر دا رها

/٥/٥//٥ //٥

مستفعلن فعو

٦- أو صاحبًا عرفته ذات مساءْ

أو صاحبن عرفتهو ذات مساء

/٥/٥//٥ //٥//٥ /٥///٥٥

مستفعلن متفعلن مستعلان

٧- أيّام كان خاتمي

أييام كا ن خاتمي

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

٨- يطوق الزمان والمكان والأشياءْ

يطووق ز زمان ولـ مكان ولـ أشياء

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥/٥٥

متفعلن متفعلن متفعلن فعْلان

ملاحظات إيقاعية :

أ- التفعيلة الأساسية في النص هي مستفعلن /٥/٥//٥ وإن ظهرت متفعلن //٥//٥ بكثافة في معظم الأسطر، وظهرت مستعلن /٥///٥ في السطرين الأول والثاني، مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- يلاحظ ظهور التدوير بين السطرين الثاني والثالث فقط.

جـ- تتفاوت الأضرب في أسطر النص باستثناء السطر الثاني على النحو التالي : مستعلن /٥///٥ – فعولْ //٥٥ – فعولن //٥/٥ – فعو //٥ – مستعلان /٥///٥٥ – متفعلن //٥//٥ – فعْلان /٥/٥٥.

د- وعلى الرغم من اتحاد روى الهمزة الساكنة المسبوقة بألف المد ردفًا وقافية المترادف بين السطرين السادس والثامن، إلا أن ذلك لم يحقق وحدة الضرب بينهما.

ومن نماذج وزن الرجز في الشعر التفعيلي ما نجد عند أحمد مبارك في قصيدته "يمضي ولا يني" من ديوانه "أوراق قديمة وأوراق جديدة"، يقول :

(٧) ١- يمضي ولا يني

يمضي ولا يني

/٥/٥//٥ //٥

مستفعلن فعو

٢- يجتاز مانعًا

يجتازما نعن

/٥/٥//٥ //٥

مستفعلن متف

٣- فمانعا

فما نعا

//٥ //٥

علن فعو

٤- تُعْوِلُ في دروبهِ

تعول في دروبهي

/٥//٥ //٥//٥

مستعلن متفعلن

٥- ريح السموم

ريح سسموم

/٥/٥//٥٥

مستفعلان

٦- وتزرع الأرجاء بالغيومْ

وتزرع لـ أرجاء بلـ غيوم

//٥//٥ /٥/٥//٥ //٥٥

متفعلن مستفعلن فعولْ

٧- لكن نور قلبه

لاكنن نو رقلبهي

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

٨- على المدى يظل ساطعًا

عللمدى يظلل سا طعا

//٥//٥ //٥//٥ //٥

متفعلن متفعلن فعو

ملاحظات إيقاعية :

أ- يتفاوت الشاعر في استعمال تفعيلة مستفعلن /٥/٥//٥ واثنين من نظائرها الإيقاعية متفعلن ///٥//٥، ومستعلن /٥///٥ على مدى أسطر القصيدة، فضلاً عن التفاوت الواضح في عدد تفاعيل كل سطر.

ب- يظهر التدوير بين السطرين الثاني والثالث.

جـ- تتفاوت أضرب الأسطر بين :

١- فعو //٥ في الأول والثالث والثامن، مع ملاحظة اتحاد قافية السطرين الثالث والثامن المؤسسة على المتدارك واشتراكهما في حرف الروى العين المفتوحة.

٢- متفعلن ///٥//٥ في السطرين الرابع والسابع

٣- مستفعلان /٥/٥//٥٥ في السطر الخامس

٤- فعولْ //٥٥ في السطر السادس

على الرغم من اشتراك هذين الضربين في الروى الميم الساكنة المسبوقة بواو المد ردفًا مع قافية المترادف.

ومن نماذجه كذلك ما نجد عند عمر عبد العزيز في قصيدة "أبريلزم" من ديوانه "خربشات"، يقول :

(٨) ١- سلمك العالي إلى أين سهى

سللمك لـ عالي إلى أين سهى

/٥///٥ /٥/٥//٥ /٥///٥

مستعلن مستفعلن مستعلن

٢- الشمس ينبغي لها

أششمس ينـ بغي لها

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

٣- أن تلد الأيام كى تأكلها

أن تلد لـ أييام كى تأكلها

/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥

مستفعلن مستفعلن مستعلن

٤- أن تلحس الأنهار كى تبولها

أن تلحس لـ أنهار كى تبولها

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن مستفعلن متفعلن

٥- والليل

والليلُ

/٥/٥/

مستفع

٦- والنها

ونـ نها

/٥ //٥

لن فعو

ملاحظات إيقاعية :

أ- يستعمل الشاعر فى هذه الأسطر الستة مستفعلن /٥/٥//٥، ومستعلن /٥///٥، ومتفعلن //٥//٥ بصورة متقاربة، مع تفاوت عدد التفاعيل فى كل سطر.

ب- يظهر التدوير فقط بين السطرين الأخيرين.

جـ- يتفاوت استعمال الأضرب في الأسطر بين مستعلن /٥/٥///٥ في الأول والثالث، ومتفعلن //٥//٥/٥ في الثاني والرابع من ناحية، وفعو //٥ في السطر السادس من ناحية أخرى.

د- يتحد الروى (الهاء المطلقة بالفتح) في أسطر النص وإن اختلفت القافية، فهي من المتراكب في الأول والثالث، على حين تأتي من المتدارك في الثاني والرابع والسادس.

٣ - الكامل ///٥//٥

على الرغم من المرتبة العالية التى احتلها وزن الكامل فى الشعر العربى القديم والعباسى منه على وجه الخصوص؛ إلا أنه لم يأخذ حظه من الذيوع فى الشعر الحر بالنسبة لجيل الرواد على الأقل، وإن كان شعراء الأجيال التالية قد أولوه عناية خاصة.

ويمكن حصر نماذج البناء الإيقاعى لوزن الكامل فيما يلى :

أولاً - الحشو :

وتكون صور متفاعلن فى حشو الكامل على النحو التالى :

١- متَفاعلن ///٥//٥ السالمة

٢- مُتْفَاعلن /٥/٥//٥ المضمرة، أى التى دخلها زحاف الإضمار (تسكين الحرف الثانى المتحرك من التفعيلة).

٣- مفاعلن //٥//٥ الموقوصة أى التى دخلها زحاف الوقص (حذف الحرف الثانى المتحرك) وهى صورة نادرة.

٤- متْفعلن /٥///٥ المخزولة التى دخلها زحاف الخزل (تسكين الثانى المتحرك وحذف الرابع الساكن) وهى صورة نادرة كذلك.

ثانيًا - الضرب :

وتكون صور متفاعلن فى ضرب الكامل على النحو التالى :

١- متَفاعلن ///٥//٥ السالمة

٢- متَفاعلْ ///٥/٥ المقطوعة أى التى دخلتها علة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله).

٣- متَفا ///٥ الحذاء أى التى دخلتها علة الحذذ (حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة)

٤- متَفاعلان ///٥//٥٥ المذالة أي التي دخلتها علة التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)

٥- متفاعلاتن ///٥//٥٥ المرفلة أي التي دخلتها علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع).

٦- يجوز دخول زحاف الإضمار على جميع الصور السابقة فتصبح :

مثْـفاعلن /٥/٥//٥، ومتْـفاعل /٥/٥/٥، ومتْـفا /٥/٥، ومتْـفاعلان /٥/٥//٥٥، ومتْفاعلاتن /٥/٥//٥/٥.

٧- يجوز دخول التذييل والترفيل على متَفا ///٥ ومتْفا /٥/٥ فتصبحا:

فَعِـلانْ ///٥٥، وفعلاتـن ///٥/٥؛ وفعْـلان /٥/٥٥، وفعْلاتـن /٥/٥/٥.

وهي مثل مستفعل /٥/٥/٥ التي يقلبها العروضيون إلى مفعولنْ /٥/٥/٥.

- ومن صور وزن الكامل في الشعر الحر، ما نجد عند الدكتور فوزي عيسى في قصيدته "طللية" من ديوانه "ثقوب في ذاكرة النهر"، يقول :

(٩) ١- وطني الذي قد كان

وطنللذي قد كان

///٥//٥ /٥/٥/

متَفاعلن متْفاعِ

٢- صار الآن

صا رلأان

/٥ /٥/٥/

ـلن متفاع

٣- يسلك ضرب من ضلّوا

يس لك ضرب من ضلْلُو

/٥ ///٥//٥ /٥/٥

ـلن متَفاعلن متْفا

٤- يمزّق ثوبَهُ

يمز زق ثوبهو

//٥ ///٥//٥

علن متفاعلن

٥- يلتاث

يلتاث

/٥/٥/

متْفاعِ

٦- يغسل وجهه بالقارِ

يغ سل وجههو بلقار

/٥ ///٥//٥ /٥/٥/

ـلن متَفاعلن متْفاعِ

٧- ينتظر العطايا والمنن

ين تظر ل عطا يا ولمننْ

/٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥

ـلن متَفاعلن متْفاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تتوزع التفاعيل في حشو الأسطر بين متَفاعلن ///٥//٥ ومتْفاعلن، مع ملاحظة التفاوت في تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر.

ب- يغلب التدوير على جميع أسطر النص باستثناء الرابع وضربه متَفاعلن ///٥//٥، والسابع (الأخير) وضربه متْفاعلن /٥/٥//٥.

- ومن صور الكامل ما نقرأ في قصيدة حميدة عبد الله "خروج عباس وتجلياته" من ديوانه "بحنجرة الأرض متسع للنشيد"، يقول :

(١٠) ١- طقسٌ من الشجر العتيقِ وصوصوات الفجر من عبق يهشّ

طقسن من شـ شجر لعتيـ ق وصوصوا ت لفجرمن عبقن يهش

/٥/ ٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

٢- نصفٌ كأحزان النبيذ تخشُّ ورد النيل صمتًا

نصفن كأحـ زان نبيـ ذتخشش ور دننيل صمـ تن

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥

متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْـ

٣- ثم تتلو سورة الأرض المبينة

ثمم تتْـ لوسورة لـ أرض لمبيـ نة

/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //

ـفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَـ

٤- تنثنى وترش طفليها صياحا

تنثنى وترْشش طفْـ ليهاصيا حن

/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥

ـفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْـ

٥- ثم تأخذ حفنتين من القناعة، فوق نار القلب

ثمم تأ خذ حفنتيـ ن من لقنا عة فوق نا رلقلب

/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥

ـفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعـ

٦- تنضج خبزها وتفيض

تنـ ضج خبزها وتفيض

/٥ ///٥//٥ ///٥/

ـلن متَفاعلن متفاعِ

٧- يا عباس قمْ

يا عبباس قم

/٥ /٥/٥//٥

ـلن متْفاعلن

ملاحظات إيقاعية

أ- يتفاوت الشاعر بين استخدام متَفاعلن ///٥//٥ السالمة، ومتْفاعلن /٥/٥//٥ المضمرة، علاوة على تفاوت عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- يغلب التفاوت بشكل جامح من بداية النص إلى نهايته.

جـ- الضرب الوحيد جاء في السطر السابع على متفاعلن ///٥//٥ مرتبطًا بقافية من المتدارك رويها الميم الساكنة.

- ومن نماذج الكامل في الشعر التفعيلي ما نجد في قصيدة فوزي خضر "الخوض غابة الحروف" من ديوان "النيل يعبر المواسم"، يقول :

(١١) ١- آتٍ إليك كأنني رأسٌ بلا قدمين جاب الأمكنهْ

أاتن إليـ لـ كأنني رأسن بلا قدمينِ جا ب لأمكنهْ

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

٢- آتٍ، توالدتِ العوالمُ عبر جمجمتي

أاتن توا لدت لعوا لم عبر جمـ جمتي

/٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفا

٣- وعلّمني البكاءْ

وعلـ لمنلبكاءْ

//٥ ///٥//٥٥

علن متَفاعلان

٤- فأتيت في سهلٍ من الأحزان مخترقًا جدار الأزمنةْ

فأتيت في سهلن من لـ أحزان مخـ ترقن جدا رلأزمنةْ

///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥

متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

٥- وكأنني جبلٌ يسيرُ بلا اكتراثْ

وكأنني جبلن يسيـ رِبلكْتراثْ

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥٥

متَفاعلن متَفاعلن متفاعلانْ

٦- وألوكُ بعضًا من أغانٍ دارجةْ

وألوك بعـ ضن من أغا نن دارجه

///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥

متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

ملاحظات عروضية :

أ- تنوعت الأسطر شأن باقي نماذج الكامل بين متَفاعلن ///٥//٥ ومتْفاعلنْ، مع ملاحظة تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- ظهر التدوير بين السطرين الثاني والثالث.

جـ- استعمل الشاعر متْفاعلن /٥/٥//٥ ضربًا في الأسطر : الأول، والرابع والسادس، ولنا أن نلاحظ أنها متفقة القافية من المتدارك، وأن روى الأول والرابع واحد هو النون المفتوحة الموصولة بهاء الوصل الساكنة.

واستعمل متفاعلان ///٥//٥٥ ضربًا في السطرين الثالث والخامس.

- ومن نماذج الكامل قصيدة "طلسم" للشاعر عاطف الحداد في ديوانه "الشوق لزمن الفوارس". يقول :

(١٢) ١- عنوانك المكتوب في عينيك

عنوانك لـ مكتوب في عينيك

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعـ

٢- مجهول العلامهْ

مجـ هول لعلامهْ

/٥ /٥/٥//٥/٥

ـلن متْفاعلاتن

٣- أحزانك المسجاة فوق جبينك المهمومِ

أحزانك لـ مسجاة فو ق جبينك لـ مهموم

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥/

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متفاعِ

٤- تختصر المسافة بيننا

تخـ تصرلمسا فة بيننا

/٥ ///٥//٥ ///٥//٥

ـلن متَفاعلن متَفاعلن

٥- فأنا ربيب الحزن

فأنا ربيـ ب لحزن

///٥//٥ /٥/٥/

متَفاعلن متْفاعـ

٦- أفقدني غيابك الابتسامهْ

أفـ قدني غيا بك لِبْتسَامه

/٥ ///٥//٥ ///٥//٥/٥

ـلن متَفاعلن متَفاعلاتن

٧- ما كان أطعمني الشجنْ

ماكان أطـ عمنِشْشجن

/٥/٥//٥ ///٥//٥

متْفاعلن متَفاعلن

٨- والحاضر المغلول تصفعه المحنْ

ولحاضر لـ مغلول تصـ فعهلمحن

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥

٩- والقادم المجهول مازال السحاب يلفه

ولقادم لـ مجهول ما زال سسحا ب يلففهو

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

١٠- لم يمتحن

لم يمتحن

/٥/٥//٥

متْفاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تفاوت استعمال متَفاعلن ///٥//٥ ومتْفاعِلن وإن غلبت الأخيرة، مع اختلاف عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- الأسطر : الأول والثالث والخامس مدورة.

جـ- استعمل الشاعر الضرب متفاعلاتن في السطرين : الثاني والسادس مع ملاحظة اتحاد قافيتهما من المتواتر، مع اتحاد حرف الروى الميم المفتوحة المتبوعة بهاء الوصل الساكنة. واستعمل الضرب متفاعلن في الأسطر : الرابع، والسابع، والثامن، والتاسع، والعاشر؛ مع ملاحظة اتفاق قافية الأسطر : السابع والثامن والعاشر على المتدارك وروى النون الساكنة.

٤ ـ البسيط

على الرغم من ندرة استعمال الأوزان المركبة التي تتألف من تفعيلتين، في الشعر الحر الذى يقوم على وحدة التفعيلة -فقد ظهرت نماذج لاستعمال بعض هذه الأوزان عند شعرائنا المعاصرين، ومنها وزن البسيط الذى يتألف البيت منه في الوزن التقليدى من أربعة أجزاء من مستفعلن، وأربعة أجزاء من فاعلن متناوبة على هذا النحو :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ولعل من البدهي أن استعمال هذا النظام الإيقاعي في الشعر الحر لا يعدو أن ينتج أبياتًا تقليدية مرسلة القوافي؛ ومن ثم فقد ظهرت تواليف إيقاعية خاصة بهذا الوزن في الشعر التفعيلى على ما سيتضح من عرض النماذج وتحليلها.

ولأن الوزن يتألف من تفعيلتي المتدارك فاعلن /٥//٥ والرجز مستفعلن /٥/٥//٥ -فأغلب الظن أن نماذج بنائه الإيقاعي لا تخرج عن مثيلاتها في هذين الوزنين من حيث الحشو والضرب على النحو التالي :

أولاً ـ الحشو :

يجوز أن تكون صور مستفعلن /٥/٥//٥ في حشو البسيط كما يلي :

/٥/٥//٥ مستفعلن - //٥//٥ متفعلن - /٥///٥ مستعلن - ////٥ مُتَعِلُنْ.

ويجوز أن تكون صور فاعلن في حشو البسيط كما يلي :

/٥//٥ فاعلن - ///٥ فعلن - /٥/٥ فعْلن - /٥// فاعل.

ثانيًا ـ الضرب :

يجوز أن تكون صور مستفعل /٥/٥//٥ في ضرب البسيط كما يلي:

/٥/٥//٥ مستفعلن – //٥//٥ متفعلـن – /٥///٥ مسـتعلن – ////٥ مُتَعِلُنْ – //٥/٥ فعولن – //٥ فعو – /٥/٥//٥/٥ مستفعلاتن – //٥//٥/٥ متفعلاتـن– ////٥/٥ متعلاتـن – /٥/٥//٥٥ مستفعلان – //٥//٥٥ متفعـلان – /٥///٥٥ مستعلان– ////٥٥ متعلان – ///٥٥ فعِلان – /٥/٥ فعْلن – /٥/٥/٥ مسْتَفْعلْ.

ويجوز أن تكون صور فاعلن في ضرب البسيط كما يلي :

/٥//٥ فاعلن – ///٥ فعلـن – /٥/٥ فعْلـن – /٥٥ فعلْ – /٥//٥٥ فـاعلان– /٥/٥٥ فعْلان.

ومن نماذج وزن البسيط قصيدة "أفياء جيكور" لبـدر شـاكر السياب من ديوان بعنوان "قصائد بدر شاكر السياب"، يقول :

(١٣) ١– نافورة من ظلال من أزاهيرِ

نافورتن من ظلا لن من أزا هيرى

/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

٢– ومن عصافيرِ

ومن عصا فيرى

//٥//٥ /٥/٥

متفعلن فعْلن

٣– جيكور جيكور يا حقلاً من النور

جيكورجيـ كُورُيا حقلن من نـ نورى

/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

٤- يا جدولاً من فراشات نطاردها

يا جدولن　من فرا　شاتن نطا　ردها

/٥/٥//٥　/٥//٥　/٥/٥//٥　///٥

مستفعلن　فاعلن　مستفعلن　فعِلن

٥- فى الليل فى عالم الأحلام والقمرِ

فلليل فى　عالم لـ　أحلام ولـ　قمرى

/٥/٥//٥　/٥//٥　/٥/٥//٥　///٥

مستفعلن　فاعلن　مستفعلن　فعِلن

٦- ينشرن أجنحةً أندى من المطر

ينشرن أجـ　نحتن　أندى من لـ　مطرى

/٥/٥//٥　///٥　/٥/٥//٥　///٥

مستفعلن　فعِلن　مستفعلن　فعِلن

٧- فى أول الصيف

فىأوول ص　صيف

/٥/٥//٥　/٥/

مستفعلن　فاعـ

٨- يا باب الأساطير

يا　باب لأسا　طيرى

/٥　/٥/٥//٥　/٥/٥

ـلن　مستفعلن　فعْلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب التقليدية على استعمال الشاعر لوزن البسيط فلا نكاد نحس فارقًا كبيرًا بين معظم هذه الأسطر وبين أشطار الوزن التقليدى للبحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن؛ حتى أن الشاعر لم يستعمل

الزحاف في مستفعلن غير مرة واحدة في السطر الثاني، وكذلك كان الأمر بالنسبة لفاعلن التي لم يخبنها إلا في السطر السادس.

والأسطر باستثناء السطر الثاني الذي اشتمل على تفعيلتين فقط، والسطرين السابع والثامن اللذين قسم عليهما باستعمال التدوير التفعيلات الأربع -تبدو أكثر انتماءً إلى النظام التقليدي للقصيدة العربية.

ب- ويكمن التغير الإيقاعي الوحيد في تنويع الضرب بين فعْلن /٥/٥ في الأسطر : الأول والثالث والثامن، مرتبطًا بقافية المتواتر ذات الروى الرائي المكسور المردف بالواو أو الياء -إلى فعِلن ///٥ في الأسطر : الرابع والخامس والسادس، مرتبطًا في الأخيرين بقافية المتراكب ذات الروى الرائي المكسور غير المردف.

- وقد ينجح بعض شعراء التفعيلة في التخلص من قيود الوزن التقليدي على نحو ما نجد عند محمود درويش، يقول في إحدى مقاطع ديوانه "حبيبتي تنهض من نومها" :

(١٤) ١- الطفلة احترقت أمها

أططفلة حـ	ترقت	أممها
/٥/٥//٥	///٥	/٥//٥
مستفعلن	فعلن	فاعلن

٢- أمامها

أمامها

//٥//٥

متفعلن

٣- احترقت كالمساءْ

إحترقت كلمساء

/٥///٥ /٥//٥٥

مستعلن فاعلان

٤- وعلموا : يصير اسمها

وعللمو ها يصيـ رسمها

//٥//٥ /٥//٥ /٥//٥

متفعلن فاعلن فاعلن

٥- فى السنة القادمة

فسسنة لـ قادمهْ

/٥///٥ /٥//٥

مستعلن فاعلن

٦- سيدة الشهداء

سييدة شـ شهداء

/٥///٥ ///٥٥

مستعلن فعلان

٧- وسوف تأتى إليها

وسوف تأ تى إليـ ها

//٥//٥ /٥//٥ /٥

متفعلن فاعلن فا

٨- إذا وافق الأنبياء

إذا وافق لـ أنبياء

//٥ /٥//٥ /٥//٥٥

علن فاعلن فاعلان

ملاحظات إيقاعية :

ولاشك في أن هذا النص يتميز عن سابقه بانتمائه الحقيقي إلى موسيقى الشعر الحر؛ حيث لا يمكن أن نرد هذه الأسطر إلى مثيلها في الشعر التقليدي، ولا يمكن أن نحس ذلك الصخب الإيقاعي الذي يتميز به وزن البسيط في الشعر البيتي. ومن دلائل ذلك :

أ- تفاوت استعمال نظائر الشكل الإيقاعي لتفعيلتي الحشو، فتظهر مستفعلن /٥/٥//٥، ومتفعلن //٥//٥، ومستعلن /٥///٥. كما تظهر فاعلن /٥//٥، وفعلن ///٥.

ب- تفاوت عدد التفاعيل على مدى أسطر النص، وعدم انتظام ترتيبها.

جـ- وجود تدوير حقيقي بين السطرين السابع والثامن.

د- تفاوت استعمال الأضرب فتظهر فاعلن /٥//٥ في الأسطر : الأول والرابع والخامس غير مرتبطة بتقفية معينة؛ ويأتي ضرب السطر الثاني على متفعلن //٥//٥، على حين تأتي أضرب الأسطر : الثالث والسادس والثامن على فاعلان /٥//٥٥ ومخبونها فعلان ///٥٥ مرتبطة بقافية همزية مردفة من المترادف.

٥ ـ السريع

ووزن السريع كالبسيط من الأوزان المركبة التى لم تشع فى الشعر الحر، علاوة على أنه يتألف فى صورته النهائية من أجزاء تقترب إلى حد بعيد من أجزاء البسيط، فوزنه فى الشعر التقليدى :

مستفعلن مستفعلن مفعلا   مستفعلن مستفعلن مفعلا

- ومن ثم فإن نماذج بنائه الإيقاعى لا تختلف تقريبًا عن مثيلاتها حشوًا وضربًا فى بحر البسيط.

- ومن نماذج هذا الوزن فى الشعر الحر ما نجد فى قصيدة "حلم عبد الناصر" للشاعر سميح القاسم من ديوانه "الموت الكبير"، يقول :

(١٥) ١- ما طرحت زيتونة الذاكرهْ

ما طرحت   زيتونةذ   ذاكرهْ

/٥///٥   /٥/٥//٥   /٥//٥

مستعلن   مستفعلن   فاعلن

٢- ثمارها إلا وراء الرحيل

ثمارها   إللا ورا   ءررحيلْ

//٥//٥   /٥/٥//٥   /٥//٥٥

متفعلن   مستفعلن   فاعلان

٣- يا موتُ

يا موتُ

/٥/٥/

مستفع

٤- فافتح شرفة الآخرهْ

فَفْ   تح شرفة لـ   أاخره

/٥   /٥/٥//٥   /٥//٥

ـلن   مستفعلن   فاعلن

٥- وماشيًا

وماشين

//٥/٥

متفعلن

٦- اخترق المستحيلْ

إخترق لـ   مستحيلْ

/٥///٥   /٥//٥٥

مستعلن   فاعلان

ملاحظات عروضية :

أ- نوّع الشاعر فى استعمال تفعيلة الحشو بين مستفعلن /٥/٥//٥، ومستعلن /٥///٥، ومتفعلن //٥//٥ مع تباين عدد التفاعيل فى كل سطر.

ب- ظهور التدوير بين السطرين الثالث والرابع.

جـ- استعمال الشاعر صورتين من الضرب :

الأولى - فاعلن /٥//٥ فى السطرين الأول والرابع، وجاءت مرتبطة بقافية المتدارك التى رويها راء مفتوحة متبوعة بهاء الوصل الساكنة.

الثانية - فاعلان /٥//٥٥ فى السطرين الثانى والسادس، وجاءت متصلة بقافية المترادف التى رويها لام ساكنة مسبوقة بياء المد ردفًا فى السطرين.

- ومن ذلك أيضًا ما نجد عند محمود درويش فى إحدى مقاطع ديوانه "حبيبتى تنهض من نومها"، يقول :

(١٦) ١- طفولتى تأخذ فى كفّها

طفولتى   تأخذ فى   كففِها

//٥//٥   /٥///٥   /٥//٥

متفعلن   مستعلن   فاعلن

٢- زينتها من كل شيءٍ

زينتها   من كلل شيـ   ئِن

٥///٥/   ٥//٥/٥/   ٥/

مستعلن   مستفعلن   فا

٣- ولا

ولا

٥//

علن

٤- تنمو مع الريح سوى الذاكرهْ

تنمو مع ر   ريح سوذ   ذاكره

٥//٥/٥/   ٥///٥/   ٥//٥/

مستفعلن   مستعلن   فاعلن

٥- لو أحصت الغيم الذى كدّسوا

لو أحصت لـ   غيم للذى   كددسو

٥//٥/٥/   ٥//٥/٥/   ٥//٥/

مستفعلن   مستفعلن   فاعلن

٦- على إطار الصورة الفاترهْ

على إطا   رصُورة لـ   فاتره

٥//٥//   ٥//٥/٥/   ٥//٥/

متفعلن   مستفعلن   فاعلن

٧- لكان أسبوعًا من الكبرياءْ

لكان أسـ   بوعن من لـ   كبرياءْ

٥//٥//   ٥//٥/٥/   ٥٥//٥/

متفعلن   مستفعلن   فاعلان

٨- وكل عام قبله ساقطٌ

وكلل عا من قبلهو ساقطن

/٥//٥/ /٥//٥/٥/ /٥//٥/

متفعلن مستفعلن فاعلن

٩- ومستعارٌ من إناء المساءْ

ومستعا رن من إنا ءلمساء

/٥//٥/ /٥//٥/٥/ /٥٥//٥/

متفعلن مستفعلن فاعلان

ملاحظات إيقاعية :

أ- نوّع الشاعر فى استعمال تفعيلة الحشو بين مستفعلن /٥/٥//٥، ومستعلن /٥///٥، ومتفعلن //٥//٥، مع تباين عدد التفاعيل فى كل سطر.

ب- دور الشاعر ضرب السطر الثانى.

جـ- استعمل الشاعر صورتين من الضرب :

إحداهما - فاعلن /٥//٥ فى السطرين الرابع والسادس مرتبطة بقافية المتدارك المؤسسة ذات روى الراء المفتوحة المتبوعة بهاء الوصل الساكنة.

والأخرى - فاعلان /٥//٥٥ فى السطرين السابع والتاسع، مرتبطة بقافية المترادف ذات روى الهمزة الساكنة المسبوقة بألف المد ردفًا.

ب- أوزان المجموعة الثانية

١- الرمـــل

٢- الخفيـف

١- الرمل فاعلاتن /٥//٥/٥

وزن الرمل من الأوزان التى لم يكتب لها الشيوع فى بداية ظهور الشعر، وإن ذاعت ذيوعًا كبيرًا فى أعمال الشعراء الذين تلوا جيل الرواد.

ويمكن أن نحصر نماذج البناء الإيقاعى لوزن الرمل على النحو التالى :

أولاً- الحشو :

يجوز أن تكون صورة فاعلاتن /٥//٥/٥ فى حشو الرمل كما يلى :

١- فاعلاتن /٥//٥/٥ السالمة.

٢- فعلاتن ///٥/٥ المخبونة أى التى دخلها زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن)

٣- فاعلاتُ /٥//٥/ المكفوفة، أى التى دخلها زحاف الكف (حذف السابع الساكن).

٤- فعلاتُ ///٥/ المشكولة أى التى دخلها زحاف الشكل (حذف الثانى والسابع الساكنين).

ثانيًا- الضرب :

يجوز أن تكون صورة فاعلاتن /٥//٥/٥ فى ضرب الرمل كما يلى:

١- فاعلاتن /٥//٥/٥

٢- فعلاتن /٥//٥/٥

٣- فاعلاتُ

٤- فاعلا /٥//٥ المحذوفة، أى التى دخلتها علة الحذف (حذف السبب الخفيفة الأخير).

٥- فاعلاتْ /٥//٥٥ المقصورة، أى التى دخلتها علة القصر (حذف ساكن السبب الخفيف الأخير مع تسكين ما قبله).

٦- فاعلاتان /٥//٥/٥٥ المسبغة أى التى دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف).

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد مبارك فى قصيدته "قَبسْ" من ديوان "أوراق قديمة جديدة"، يقول :

(١) ١- حين أُعْطِى فيداىَ

حين أعطى فيداىَ

/٥//٥/٥ /٥///

فاعلاتن فعلاتُ

٢- ليستا إلا وسيلهْ

ليستا إلـ لا وسيله

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فاعلاتن

٣- إنما المانح أنتَ

إننلمـا نح أنتَ

/٥//٥/٥ /٥///

فاعلاتن فعلاتُ

٤- ليس يا مولاىَ

ليس يا مو لاتى

/٥//٥/٥ /٥/

فاعلاتن فاعـ

٥- للمخلوقِ

للمخـ لوق

/٥/٥ /٥/

لاتن فاعِ

٦- في الأرزاق حيلهْ

فلأر زاق حيله

/٥/٥ /٥//٥/٥

لاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- حافظ الشاعر على سلامة فاعلاتن /٥//٥/٥ فى حشو الأسطر وإن دخل زحاف الشكل مرتين على ضرب السطر الأول والسطر الثالث.

ب- السطرين الرابع والخامس جاءا مدورين.

جـ- استعمل الشاعر الضرب فاعلاتن /٥//٥/٥ فى السطرين الثانى والسادس مقرونًا بقافية المتواتر ذات الروى اللامى المفتوح المسبوق بياء المد ردفًا، والمتبوع بالهاء الساكنة وصلاً.

--ومن نماذجه كذلك ما نجد عند عبد المنعم سالم فى قصيدته "أهازيج حبٍ لمصر"، من ديوان "الآبق من حفل صاخب"، يقول :

(٢) ١- لم أكن عيسى

لم أكن عيـ سى

/٥//٥/٥ /٥

فاعلاتن فا

٢- وما كانت عصا موسى معى

وما كا نت عصا مو سى معى

//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥

علاتن فاعلاتن فاعلا

٣- حينما جئتك صبحًا بابليًا

حينما جئـ تك صبحن بابلييا

/٥//٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٤- كنت فلاحًا فقيرا

كنت فللا حن فقيرا

/ه//ه/ه /ه//ه/ه

فاعلاتن فاعلاتن

٥- وكما كان أبى

وكما كا ن أبى

///ه/ه ///ه

فعلاتن فعلا

٦- جئت كالحب نقيا

جئت كلحب ب نقييا

/ه//ه/ه ///ه/ه

فاعلاتن فعلاتن

٧- وغيورا

وغيورا

///ه/ه

فعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- مزج الشاعر فى الحشو بين استعمال فاعلاتن /ه//ه/ه، وفعلاتن ///ه/ه مع تفاوت طول الأسطر الشعرية.

ب- دوّر الشاعر السطرين الأول والثانى.

جـ- استعمل الشاعر الضرب المحذوف فاعلا /ه//ه، ومخبونه فعلا ///ه دون ارتباط بتقفية معينة فى السطرين الثانى والخامس. واستعمل

الضرب الصحيح فاعلاتن /٥//٥/٥ ومخبونه مرتبطًا بقافيتين من المتواتر أولاهما- الياء المشددة في السطرين : الثالث والسادس، وثنتاهما- الراء المفتوحة المسبوقة بياء المدّ وواو المدّ ردفًا في السطرين الرابع والسابع.

- ومن نماذج الرمل ما نقرأ عند الدكتور فوزي خضر في قصيدته "من رسائل سنوحي"، من ديوانه "الترحال في زمن الغربة"، يقول :

(٣) ١- ها أنا أرفع راياتيَ في وجه السكاتْ

ها أنا أر فع رايا تيَ في وجـ ـه سسكاتْ

/٥//٥/٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

٢- ها أنا أعلن بالبأس على الحزن القيامَهْ

ها أنا أعـ لن بلبأ س عللحز ن لقيامه

/٥//٥/٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٣- حاملاً في جعبة الترحال تاريخي

حاملن في جعبةتر حال تاريـ خي

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

٤- أشدّ القلب من موت الإقامَهْ

أشددلـ قلب من مو ت لإقامه

//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

علاتن فاعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- نوّع الشاعر في الحشو بعين فاعلاتن /٥//٥/٥، وفعلاتن ///٥/٥

ب- دوّر الشاعر السطرين الأخيرين

جـ- استعمل الشاعر الضرب المقصور فاعلاتْ مع قافية مترادفة على التاء الساكنة المسبوقة بألف المد ردفًا، كما استعمل الضرب الصحيح فاعلاتن مع قافية على المتواتر رويها ميم مفتوحة تسبقها ألف المد ردفًا وتعقبها هاء السكت وصلاً.

-ومن ذلك أيضًا ما نجد عند أحمد شاهين في قصيدة "بيتنا القديم" من ديوان "مرفأ لنورس الصقيع"، يقول :

(٤) ١- حدثيني مرة ثم ارجعي للحاجز الممتدْ

حددثيني مررتن ثم مرجعي لل حاجزلمم تدد

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعـ

٢- ما بيني وبينكْ

ما بيـ ني وبينك

/٥/٥ /٥//٥/٥

لاتن فاعلاتن

٣- من جديدْ

من جديدْ

/٥//٥٥

فاعلاتْ

٤- هل تراه قد رأى وشم يدى

هل تراهو قد رأى وشـ م يدى

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ ///٥

فاعلاتن فاعلاتن فعلا

٥- وشميَ المطبوع في كفيك كالدفء المهاجرْ

وشميَ لمط	بوع في كف	فيك كددف	ءِ لمهاجرْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

٦- من بعيدْ

من بعيد

/٥//٥٥

فاعلات

ملاحظات إيقاعية :

أ- لم يستعمل الشاعر في الحشو غير فاعلاتن /٥//٥/٥ السليمة وإن كان قد نوع في عدد تفاعيل كل سطر.

ب- دوّر الشاعر ضرب السطر الثاني.

جـ- استعمل الضرب فاعلاتن /٥//٥/٥ مع قافية المتواتر دون روى في السطرين الثاني والخامس، والضرب فعلا ///٥ مع قافية المتراكب دون روى في السطر الرابع، واستعمل الضرب المقصور فاعلاتْ /٥//٥٥ في السطرين الثالث والسادس مع قافية المترادف ات الروى الدالي الساكن المسبوق بياء الردف.

٢ـ الخفيف

لقد حاول المبدعون من أصحاب قصيدة التفعيلة ألا يقعوا -حال كتابة القصائد على بعض الأوزان المركبة -في شرك التقليدية، ومن هنا كانت بعض التجارب الشعرية ذات الطبيعة الخاصة على نحو ما نرى في قصيدة "جيكور أمي" للشاعر بدر شاكر السياب من ديوانه "شناشيل ابنة الحلبي"، والتي ناقشها أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، وبيّن أن السياب رأى أذواقنا تستسيغ ذلك التداخل الإيقاعي بين فاعلاتن ومستفع لن في بيت الخفيف التقليدي

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

فاتخذ ذلك مستنداً لإحراز تنوع وتداخل إيقاعي على مستوى القصيدة كلها لا على مستوى البيت الواحد فحسب؛ يقول :

(٥) ١- تلك أمي وإن أجئها كسيحا

تلك أممي وإن أجئ ها كسيحَا

/٥//٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٢- لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا

لاثمن أز هارها ولـ ماء فيها وترابا

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣- ونافضًا بمقلتي أعشاشها والغابا

ونافضن بمقلتي أعشاشها ولغابا

//٥//٥ //٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥

متفع لن متفع لن مستفع لن مفعولن

٤- تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

تلك أطيا رلغدزرز قاء ولغبـ راء يعبر ن سسطوحا

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

- الشاعر يبدأ السطر الأول بوزن شطر من الخفيف التام خبنت فيه تفعيلة مستفع لن، ثم يقيم السطر الثاني على أربعة أجزاء من فاعلاتن السالمة، والسطر الثالث على أربعة أجزاء من مستفع لن خبن أولها وثانيها، وشعث رابعها أي دخلته علة التشعيث وهي حذف أحد متحركي الوتد المجموع. أما السطر الرابع فقد جاء على خمسة أجزاء من تفعيلة فاعلاتن السالمة.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أدونيس في قصيدته الشهيرة "هذا هو اسمي" يقول :

(٦) ١- خدرٌ مثمرٌ يعرّشُ حول الرأس حُلْمٌ تحت الوسادة أيّاميَ ثقبٌ

خدرن مثـ مرن يعرْ رشُ حول ر رأس حلمن تحت لوسا دة أييا ميَثقبن

///٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥ //٥//٥ //٥/٥

فعلاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

٢- في جيبي اهترأ العالم حواء حامل في سراويلي

في جيبه ترأ لـ عا لم حووا ءحاملن في سراويـ لي

/٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥/٥/٥

مفعولن فعلاتن فعلاتن متفع لن فاعلاتن فا

٣- أمشي على جليدِ

أمْشِي على جليـ د

/٥/٥ //٥//٥ /

لاتن متفع لن فـ

٤- ملذاتي أمشي بين المحير والمعجز أمشي في وردةٍ

ملذذا تي أمشي بين لمحيـ يرولمع جزأمشي في وردتن

//٥/٥ /٥/٥/٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥/٥//٥

فعلاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع لن

٥- زهرات اليأس تذوى

زهرات لـ يأس تذوى

/٥/٥//٥/ ٥/٥///

فعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

على الرغم من هذا المظهر الإيقاعى المعقد الذى تبدو عليه الأسطر السابقة إلا أن من يمعن فيها النظر يدرك بوضوح أن كل ست تفعيلات متوالية يشكل بيتًا تامًا من أبيات الخفيف وذلك إلى آخر القصيدة؛ غير أن خفاء ذلك الإيقاع يرجع إلى عدة أسباب :

أ- طول بعض الأسطر بشكل ظاهر لتصل إلى سبع تفاعيل فى السطر الأول، وست تفاعيل فى السطر الرابع، وأكثر من خمس تفاعيل فى السطر الثانى.

ب- أن فاعلاتن السادسة (نهاية بيت الخفيف التقليدى دائمًا ما تنتهى فى وسط إحدى كلمات السطر مثل : أيا/مى فى السطر الأول، وسراويـ/لى فى السطر الثانى، والمعـ/جز فى السطر الرابع.

جـ- كثرة الزحافات التى حولت فاعلاتن /٥//٥/٥ إلى فعلاتن ///٥/٥ ومستفع لن /٥/٥//٥ إلى متفع لن //٥//٥، ودخول علة التشعيث على مستفع لن فى أول السطر الثانى فتحولت إلى مفعولن /٥/٥/٥، وعلى فاعلاتن المدورة فى آخر الشطر الثانى وأول الشطر الثالث لتصبح فالاتن /٥/٥/٥.

جـ- أوزان المجموعة الثالثة

١- المتقارب

٢- الطويل

٣- الوافر

٤- الهزج

١ـ المتقارب //٥/٥

يعد وزن المتقارب //٥/٥ فعولن من أكثر أوزان الشعر الحر ذيوعًا بين الشعراء، وهو يأتي مع وزن المتدارك (الخبب) فاعلن /٥//٥ (فعلن ///٥) –في المرتبة الأولى من حيث نسبة شيوع الأوزان في قصيدة التفعيلة.

ويمكن حصر صور نماذج البناء الإيقاعي لوزن المتقارب على النحو التالي :

أولاً ـ الحشو :

يجوز أن تأخذ تفعيلة فعولن //٥/٥ في حشو المتقارب أحد الأشكال الآتية :

١– فعولن //٥/٥ السالمة

٢– فعول //٥/ المقبوضة أي التي دخلها زحاف القبض (حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة)

٣– عولن /٥/٥ المشعثة أي التي دخلتها علة التشعيث (حذف المتحرك الأول من الوتد المجموع الأول من التفعيلة).

ثانيًا ـ الضرب :

يجوز أن تأخذ تفعيلة فعولن //٥/٥ في ضرب المتقارب أحد الأشكال الآتية :

١– فعولن //٥/٥ السالمة

٢– فعولْ //٥٥ المقصورة أي التي دخلتها علة القصر (حذف ساكن السبب الخفيف الأخير مع تسكين ما قبله).

٣– فعو //٥ المحذوفة أي التي دخلتها علة الحذف (حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة).

ومن نماذج ذلك الوزن ما نراه في شعر الدكتور محمد زكي العشماوي، في قصيدته "العزف فوق أسطح الحياة" من ديوانه "أزمنة في زمان"، يقول :

(١) ١- إذا ما أردت صفاء الحياةِ

إذا ما أردتَ صفاء لـ حياةِ

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥/

فعولن فعولُ فعولن فعولُ

٢- فلا تبرحِ العشقَ

فلا تبـ رح لـ عشـ ق

//٥/٥ //٥/٥ /

فعولن فعولن فـ

٣- واحفظ طقوس الغرام

وحفظ طقوس لـ غرامْ

/٥/٥ //٥/٥ //٥٥

عولن فعولن فعولْ

٤- وإن شئت خيرًا

وإن شئـ ت خيرن

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

٥- وكنت أخا الحظّ والمكرماتْ

وكنتَ أخلحظ ظ ولمكـ رماتْ

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

٦- تَعَلَّقْ بأذيال هذا الحبيب

تعلْلَق بأذيا ل هاذل حبيبْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعولن فعولن فعولن فعولْ

٧- فبيني وبين الحبيب كلام

فبيني وبين ل حبيب كلامْ

//٥/٥ //٥/٥ //٥/ //٥٥

فعولن فعولن فعولُ فعولْ

٨- بكلٍّ جناحٍ يَرِفُّ وروح تطيرْ

بكلل جناحن يرفف وروحن تطيرْ

//٥/ //٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥٥

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ

٩- وداخل صدرى رياح غرامْ

وداخ ل صدرى رياح غرامْ

//٥/ //٥/٥ //٥/ //٥٥

فعولُ فعولن فعولُ فعول

١٠- وألف حبيب وألف حياهْ

وألف حبيبن وألف حياهْ

//٥/ //٥/٥ //٥/ //٥٥

فعولُ فعولن فعولُ فعولْ

١١- وعبر الرياح وعبر القرون

وعبرر رياح وعبرل قرونْ

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥٥

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

١٢- عواصف من لهفةٍ لا تلينْ

عواصـ فُ من لهـ فتن لا تلين

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

ملاحظات إيقاعية :

أ- يظهر بوضوح تفاوت استعمال التفعيلة بين فعولن //٥/٥، وفعولُ //٥/ في الحشو، مع ملاحظة اختلاف عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ب- وقع تدوير بين السطرين الثاني والثالث.

جـ- على الرغم من فعولُ //٥/ المقبوضة في ضرب السطر الأول، وفعولن //٥/٥ السالمة في ضرب السطر الرابع -إلا أن فعولْ //٥٥ المقصورة تسيطر على أضرب القصيدة مُصْطَنِعَةً قافيةً أساسيةً من المتدارك وإن تعددت قوافيها بين الميم الساكنة في الأسطر الثالث والسابع والتاسع. والتاء الساكنة في السطر الخامس، والباء الساكنة في السطر السادس، والراء الساكنة في السطر الثامن، والهاء الساكنة في السطر العاشر، والنون الساكنة في السطرين الأخيرين -وجميعها مسبوقة بحرف الردف.

ومن نماذج المتقارب في الشعر التفعيلي ما نجد عند فؤاد طمان في قصيدته "لوحات من مدن الحب والهزيمة" من ديوانه "أوراق الرحلة المرجأة"، يقول :

(٢) ١- معي وردةٌ أرجوانيةٌ

معي ور دتن أر جواني يتن

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥

فعولن فعولن فعولن فعو

٢- وفتاتي النحيلةْ

و فتاتِن نحيله

/ //٥/٥ //٥/٥

لُ فعولن فعولن

٣- تحلّق بين العصافير ثم تعود إليَّ

تحلل ق بين لـ عصافيـ رثمم تعودُ إليىَ

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥/ //٥/ //٥/

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ

٤- تقاسمني عطرها

تقاسـ مني عطـ رها

//٥/ //٥/٥ //٥

فعولُ فعولن فعو

٥- وتمرّ على شجرات الخميلةْ

و تمرر على شـ جرات لـ خميلهْ

/ //٥/ //٥/ //٥/٥ //٥/٥

لُ فعولُ فعولُ فعولن فعولن

٦- فترسم قلبي على كل جزع

فترسـ م قلبي على كلـ ل جزعن

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولُ فعولن فعولن فعولن

٧- وتقرأ لي الشعر

وتقر أِلْشِشِعْ ر

//٥/ //٥/٥ /

فعولُ فعولن فـ

٨- (والطالع المرتجى فى خطوط يدىً)

وططا لع لمر تجى فى خطوط يديىَ

/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/

عولن فعولن فعولن فعولُ فعولُ

٩- وحيث نكون معًا وحدنا

وحيث نكون معن وحـ دنا

//٥/ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولُ فعولُ فعولن فعو

١٠- نتعانق فوق اخضرار الفصول الجميلهْ

نـ تعاثـ ق فوق خـ ضرار لـ فصول لـ جميلهْ

/ //٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

لُ فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن

١١- وتنعشنا النسمات التى لاتزالُ

وتنعـ شنَنْنَ سمات لـ لتىلا تزالُ

//٥/ //٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥/

فعولُ فعولُ فعولن فعولنْ فعولُ

١٢- تهبُّ على أفقنا

تهبب على أفـ قنا

//٥/ //٥/٥ //٥

فعولُ فعولن فعو

١٣- من شطوط الطفولهْ

من شطوطِطْ طفولَهْ

/٥ //٥/٥ //٥/٥

لن فعولن فعولن

ملاحظات إيقاعية :

أ- مزج الشاعر في أسطره بين فعولن //٥/٥، وفعولُ //٥/، كما تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر في هذا المقطع.

ب- حدث تدوير في الأسطر التالية : الأول، والرابع، والسابع، والتاسع، والثاني عشر.

جـ- على الرغم من ظهور الضرب فعولُ //٥/ في السطرين : الثالث والثامن، فإن الضرب فعولن //٥/٥ هو الضرب الحاكم للنص في بقية أسطره غير المدورة، وقد جاء، باستثناء السطر السادس، مرتبطًا بقافية من المتواتر ذات روى لام مفتوح موصول بهاء الوصل الساكنة ومسبوق بواو الردف.

- ومن نماذجه كذلك ما نجد عند أحمد فضل شبلول في قصيدة "بين نهرين يمشي" من ديوانه "إسكندرية المهاجرة" يقول :

(٣) ١- هناكَ

هناكَ

//٥/

فعولُ

٢- على ساحة الرُّوحِ

على سا حة رْرُو ح

//٥/٥ //٥/٥ /

فعولن فعولن فَـ

٣- حطت طيور الربيعِ

حططت طيورر رَبيع

/٥/٥ //٥/٥ //٥/

عولن فعولن فعولُ

٤- وغنَّت زهور البنفسجْ

وغننتْ زهورلـ بنفسج

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن

٥- وفرّت من الحقلِ

وفررت من لحقـ ل

//٥/٥ //٥/٥ /

فعولن فعولن فَـ

٦- سنبلة من هجيرٍ

سنبـ لتن من هجيرن

/٥/ //٥/٥ //٥/٥

عولُ فعولن فعولن

٧- فأطعمتها من رحيق الشروق

فأطعمـ تها من رحيق شـ شروق

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/

فعولن فعولن فعولن فعولُ

٨- وقمت أردد شعرى

وقمت أردْدِ دُشعرى

//٥/ //٥/ //٥/٥

فعولُ فعولُ فعولن

٩- ذاك الذى لم أقله

ذاكـ لـ لذى لم أقلهو

/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

عولن فعولن فعولن

١٠- لغير الأحبهْ

لغير لـ أحبهْ

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

ملاحظات إيقاعية :

أ- ظهر التنوع واضحًا فـي هـذا النـص كذلـك باسـتعمال فعولـن //٥/٥ السالمة، وفعولُ //٥/ المقبوضة وإن ظهرت تفعيلة عولن /٥/٥ المشعثة في أول السطر التاسع مع ملاحظة تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- السطران الثاني والخامس مدوران.

جـ- توزع الضرب بين فعولُ في الأسطر : الأول والثالث والسابع؛ وفعولن في الأسطر : الرابع والسادس والثامن والتاسع والعاشر، مع ملاحظة عدم ظهور حرف روي في الأسطر السابقة.

- ومن نماذج المتقارب كذلك ما نجـد عند علي عبد الدايم في قصيدته "انتباه لحزن ليس جديدًا"، من ديوانه "الديار التي لأميمـة"، يقول:

(٤) ١- يلوّن وجه انتباهي

يلوو ن وجهـ تباهي

//٥/ //٥/٥ //٥/٥

فعولُ فعولن فعولن

٢- رذاذ المطرْ

رذاذ لـ مطر

//٥/٥ //٥

فعولن فعو

٣- وشرنقةٌ من حديدٍ تمرّ

وشرن قتن من حديدن تمر

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥

فعولُ فعولن فعولن فعو

٤- وأجسادنا

وأجسا دنا

//٥/٥ //٥

فعولن فعو

٥- والبلادة كانت لسيل من الجبهتين

ول بلاد ة كانت لسيلن منَ لجب هتينْ

/٥ //٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

لن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولْ

ملاحظات إيقاعية :

أ- تنوعت التفعيلة في الأسطر بين فعولن، وفعولُ كما تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- السطر الرابع مدور.

جـ- تغير الضرب من فعولن //٥/٥ السالمة (دون قافية) في السطر الأول، إلى فعو //٥ المحذوفة (مرتبطة بقافية المتدارك ذات الروي الرائي الساكن) في السطرين الثاني والثالث، إلى فعولْ المقصورة (مرتبطة بقافية النون الساكنة المسبوقة بياء الردف) في السطر الخامس.

٢ـ الطويل

لم يشع بحر الطويل فى الشعر الحر شأنه فى ذلك شأن غيره من البحور المزدوجة، ولا تكاد نقف على شىء من نماذجه باستثناء ما نقرأ عند بدر شاكر السياب فى قصيدته "ها.. ها.. هوه"، يقول :

(٥) ١- تنامين أنت الآن والليل مقمر

تنامي   ن أنت لأا   ن وللي   ل مقمرو

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/٥   //٥//٥

فعولن   مفاعيلن   فعولن   مفاعلن

٢- أغانيه أنسام وراعيه مزهر

أغاني   ـه أنسامن   وراعي   ـه مزهرو

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/٥   //٥//٥

فعولن   مفاعيلن   فعولن   مفاعلن

٣- وفى عالم الأحلام من كل دوحةٍ

وفي عا   لم لأحلا   م من كل   ل دوحتن

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/٥   //٥//٥

فعولن   مفاعيلن   فعولن   مفاعلن

٤- تَلَقّاك معبرُ

تلققا   ك معبرو

//٥/٥   //٥//٥

فعولن   مفاعلن

ملاحظات إيقاعية :

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن هذه الأسطر الأربعة ليست فى حقيقة الأمر سوى بيتين من الضرب الثانى للطويل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وأن كل ما فى الأمر أن حشو البيت الثانى ناقص (فعولن مفاعيلن) ورأى أن البيت يمكن أن يتم بمثل قولنا

وفى عالم الأحلام من كل دوحة   (تلقاك ظلٌّ أو) تلقاك معبرُ

٣ ـ الوافر //٥///٥

إن أصل بحر الوافر في العروض الخليلي موحد التفعيلة، يتكون من ستة أجزاء من تفعيلة مفاعلَتن //٥///٥ ثلاثة في كل شطر؛ إلا أن تفعيلتي العروض والضرب تطرأ عليهما علة القطف وتكون باجتماع زحاف العصب (تسكين الخامس المتحرك) مع علة الحذف (حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة)، فتتحول مفاعلَتن //٥///٥ إلى مفاعلْ //٥/٥ التي ينقلها العروضيون إلى فعولن.

وربما أدرك الشعراء المحدثون هذا فلم يستعملوا في أشعارهم على الوافر غير التفعيلة مفاعلَتن //٥///٥ وخاصة في الحشو الذي تنوع بينها وبين مفاعلْتن //٥/٥/٥ المعصوبة. أما في الضرب فقد استعملوا مفاعلتن //٥///٥ السالمة، ومفاعلْتن //٥/٥/٥ المعصوبة، وفعولن //٥/٥ المقطوفة، ومفاعلتان //٥///٥٥ المسبغة أي التي دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)؛ وهذا لا يجوز عند العروضيين في غير بحر الرمل.

ومن صور الوافر ما نجد عند فؤاد طمان في قصيدته "مرثية لامرأة عربية"، من ديوانه "أوراق الرحلة المرجأة"، يقول :

(٦) ١- لماذا أنت تمتلكينَ

لماذا أنـ تمتلكيـ ـنَ

//٥/٥/٥ //٥///٥ /

مفاعلْتن مفاعلَتن مُـ

٢- قلب الشرق والمغربْ

قلبشْشر ق ولمغرب

/٥/٥/٥ //٥/٥/٥

فاعلْتن مفاعلْتن

٣- وتنتظرين ركب العشق

وتنتظري ن ركب لعش قِ

//٥//٥ //٥/٥/٥ /

مفاعلَتن مفاعلْتن مُـ

٤- في الأوراس في بغداد في عمّان في يثربْ

فلأورا س في بغدا د في عمما ن في يثرب

/٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

ـفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن

٥- ولا تجدين يوم الهول من يفديك

ولا تجدي ـن يوم لهو ل من يفدي كِ

//٥//٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ /

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مُـ

٦- لا تجدين

لا تجدينْ

/٥//٥٥

ـفاعلَتان

٧- رجالاً يعرفون متى

رجالن يعـ رفون متى

//٥/٥/٥ //٥//٥

مفاعلْتن مفاعلَتن

٨- يكون الموت أغنية نغنيها

يكون لمو ت أغنيتن نغنيها

//٥/٥/٥ //٥//٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن

٩- ونفتح باسمها الفردوس بعد سنين

ونفتح بسـ مهلفردو س بعد سنين

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتان

ملاحظات إيقاعية :

أ- نلاحظ التفاوت الإيقاعى فى الحشو بين مفاعلَتن //٥///٥، ومفاعلْتن //٥/٥/٥، التى تتطابق مع مفاعيلن (الهزج)، خاصة وأن سطورًا بأكملها قد جاءت على //٥/٥/٥ كالسطر الثانى : (تفعيلتان)، والسطر الرابع : (أربع تفعيلات)، والسطر الخامس : (ثلاث تفعيلات).

ب- نلاحظ تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى سطر فى النص.

جـ- السطران الأول والثالث مدوران.

د- يظهر الضرب (//٥///٥) فى السطر السابع فقط، والضرب (//٥/٥/٥) فى الضربين الثانى والثامن دون ارتباط بروى محدد، على حين يظهر فى السطرين الثانى والرابع مرتبطًا بقافية المتواتر ذات الروى البائى الساكن. ويظهر الضرب (//٥///٥٥) فى السطرين السادس والتاسع مرتبطًا بقافية المترادف ذات الروى النونى الساكن المسبوق بياء الردف.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد فضل شبلول فى قصيدته "الحزن فى منديله الأزرق" من ديوان "إسكندرية المهاجرة"، يقول :

(٧) ١- دموعُ البحر قد سالت على الكورنيش

دموع لبحـ ر قد سالت عللكورنيشْ

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥٥

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتان

٢- وقد فتحت رمال الشطِّ دفترها

وقد فتحت رمالششط ط دفترها

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن

٣- ولم أقرأ حكايا الصخر والأمواج

ولم أقرأ حكايصخ رولأمواج

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥٥

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلتان

٤- ثلوجًا كانت الذكرى

ثلوجن كا نت ذذكرى

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلْتن

٥- ولكن في تلهّفها

ولاكن في تلههففها

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلْتن مفاعلَتن

٦- تدحرجني إلى النيرانْ

تدحرجني إللنيران

//٥///٥ //٥/٥/٥٥

مفاعلتن مفاعلْتان

ملاحظات إيقاعية :

أ- تنوعت تفعيلة النص بين مفاعلَتن //٥///٥، ومفاعلْتن //٥/٥/٥ الملبسة بمفاعيلن (الهزج)، وخاصة أن نص شبلول كنص فؤاد طمان تستقل فيه بعض الأسطر بالتفعيلة المعصوبة //٥/٥/٥ كالسطرين الأول والثالث مع ملاحظة اختلاف عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- لا يظهر التدوير في النص.

جـ- يظهر الضرب //٥///٥ في السطرين الثاني والخامس، والضرب //٥/٥/٥ في السطر الرابع، على حين يستقل الضرب //٥/٥/٥٥ بالأسطر الأول والثالث والسادس مشكلاً قافية مرسلة ذات حروف روى مختلفة من المترادف، مع ملاحظة اختلاف حرف الردف بين الياء في السطر الأول، وألف المد في السطرين الثالث والسادس.

- ومن نماذج الوافر في الشعر التفعيلي ما نجد عند فوزي خضر في قصيدته "جمجمتي : حقلاً" من ديوانه "من سيمفونية العشق"، يقول :

(٨) ١- وقلت له : ثيابي ليس تعرفني

وقلت لهو ثيابي ليـ س تعرفني

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن

٢- وأرحل في بلادٍ

وأرحل في بلادن

//٥///٥ //٥/٥

مفاعلَتن مفاعلْ

٣- شمسها تصحو تقشرني

شمـ سها تصحو تقششرني

/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

ـتن مفاعلْتن مفاعلَتن

٤- وتعصرني على الأسفلت

وتعصرني علالأسفلْ تِ

//٥///٥ //٥/٥/٥ /

مفاعلَتن مفاعلْتن مـ

٥- تشربني شوارعها

تشربني شوارعها

/٥//٥ //٥//٥

فاعلَتن مفاعلَتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تتداخل التفعيلتان الذائعتان فـي الوافـر (//٥///٥)، و(//٥/٥/٥) فـي الأسطر على نحـو ما رأينا فـي النصوص السابقة، وإن كان هذا النص يتميز بسيادة التفعيلة السالمة //٥///٥، بل أكثر من ذلك أننا نجد لأول مرة سطرًا شعريًا يتألف من هذه التفعيلة دون المعصوبة، وهو السطر الخامس.

ب- نلاحظ تغير عدد التفاعيل من سطر لآخر.

جـ- السطران : الثاني، والرابع مدوران.

د- الضرب //٥///٥ ظاهر في أسطر النص غير المدورة دون ارتباط بروى محدد.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نقرأ في قصيدة "مكاشفة أخـرى" للشاعر محمود عبد الصمد زكريا من ديوانه "حديث الضد بن البراءة"، يقول :

(٩) ١- تمر أمامنا الأيام مسرعةً

تمررأما منلأييا م مسرعتن

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن

٢- ونجثو بانتظار الموتِ

ونجثوبن تظار لمو تِ

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ /

مفاعلْتن مفاعلْتن مُـ

٣- ترعبنا خطى الأيام

ترعبنا خطلأييا م

/٥///٥ //٥/٥/٥ /

فاعلَتن مفاعلْتن مُـ

٤- وهى تمر فوق سرابنا الفضى أسرابًا

وَهْيَ تمر رفوق سرا بنلفضيـ يِ أسرابن

/٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

فاعلَتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن

٥- إلى اللاشىء والذكرى

إللاشيْ ءوذكرى

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلْتن

٦- وليس هناك غير الوحشة الكبرى

وليس هنا ك غير لوحـ شة لكبرى

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- يتفاوت استعمال تفعيلتى البحر //٥///٥، و//٥/٥/٥ فى أسطر النص الستة، وإن كانت تفعيلة //٥/٥/٥ الملبسة بمفاعيلن (الهزج) غالبة على بعض الأسطر كالسطرين الثانى والخامس، مع ملاحظة تغير عدد التفاعيل على مدى الأسطر.

ب- السطران الثانى والثالث مدوران.

جـ- ظهرت تفعيلـة //٥///٥ ضربًـا للسـطر الأول، وتفعيلـة //٥/٥/٥ ضربًـا للأسطر الثلاثة الأخيرة دون ارتباط بروى محدد.

ولعلنا قد لاحظنا بوضوح غلبة تفعيلة الهـزج //٥/٥/٥ علـى نصـوص الوافر، وهو ما يتأكد فى أغلب نصوص هـذا الـوزن علـى نحـو مـا نـرى عنـد محمود أمين فى قصيدته "غزالة الحناء" من ديوان "سنبلة تعرت للجيـاع"، يقول :

(١٠) ١- تركت القلب مصلوبا

تركت لقلـ ـب مصلوبا

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلْتن

٢- على ضلعين

على ضلعيـ ـنِ

//٥/٥/٥ /

مفاعلْتن مُـ

٣- مثل غمامة جفتْ

مثل غما متن جففت

/٥//٥/٥ //٥/٥/٥

ـفاعلَتن مفاعلْتن

٤- وجئت إليك لا أدرى

وجئت إليـ ـك لا أدرى

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلَتن مفاعلْتن

٥- أأنت وثيقة الميلاد

أأنت وثيـ قة لميلا د

//٥///٥ //٥/٥/٥ /

مفاعلَتن مفاعلْتن مُـ

٦- أم ألفت

أم ألفت

/٥/٥/٥

ـفاعلْتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب تفعيلة الهزج //٥/٥/٥ على أسطر النص على حين لا تظهر التفعيلة السالمة //٥///٥ إلا فى ثلاثة أجزاء فقط من بين عشرة أجـزاء تنتظمها أسطر النص الست.

ب- نلاحظ تفاوت عدد التفاعيل من سطر لآخر.

جـ- السطران الثانى والخامس مدوران.

د- الضرب مفاعلْتن //٥/٥/٥ متحكم فى أسطر النص غير المدورة، وإن ارتبط بروى التاء الساكنة فى قافيـة المتواتـر فى السطرين الثـالث والسادس.

٤ ـ الهزج //٥/٥/٥

لقد كشفت النصوص السابقة عن ذلك التداخل الكثيف بين تفعيلة الوافر مفاعلَتن //٥///٥، وتفعيلة الهزج //٥/٥/٥ وذلك لأن دخول زحاف العصب على تفعيلة الوافر يؤدى إلى تسكين خامسها المتحرك، فتتحول إلى //٥/٥/٥ وهى عين تفعيلة الهزج.

وقارئ الشعر العربى بإمكانه أن يلحظ أن هذا التداخل لا يتصل بالشعر الحر فحسب، بل يرجع إلى الشعر البيتى كذلك.

ولعل أهم الفوارق التى تميز أحد البحرين من الآخر هو أن العروضيين أجازوا دخول زحاف الكف (حف الحرف السابع الساكن من التفعيلة) على تفعيلة الهزج (//٥/٥/٥) فيما عدا الضرب، على حين أنهم لم يقبلوا دخول هذا الزحاف على تفعيلة الوافر (//٥///٥).

أما فى الشعر الحر، فيبدو الأمر أكثر تعقيدًا خاصة فى ظل تداخل البحور، فنجد أن من القصائد ما تستقل بعض أسطره بتفعيلة الوافر //٥///٥، ومنها ما تستقل بتفعيلة الهزج //٥/٥/٥، وذلك على نحو ما نجد عند فدوى طوقان فى قصيدة "لن أبكى" من ديوانها "الليل والفرسان"، تقول :

(١١) ١- تنادى من بناها الدارْ

تنادى من   بناهددارْ

//٥/٥/٥   //٥/٥/٥٥

مفاعيلن   مفاعيلانْ

٢- وتنعى من بناها الدارْ

وتنعى من   بناهددارْ

//٥/٥/٥   //٥/٥/٥٥

مفاعيلن   مفاعيلانْ

٣- وأنّ القلب منسحقًا

وأنن لقلْ ب منسحقن

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعيلن مفاعلتن

٤- وقال القلب ما فعلت

وقال لقلـ ب ما فعلت

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعيلن مفاعلتن

٥- بل الأيام يا دارُ

بل لأييا م يا دارو

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- نلاحظ أن تفعيلة الهزج //٥/٥/٥ استقلت بالأسطر : الأول والثانى والخامس، وأن تفعيلة الوافر //٥///٥ قد شاركتها السطرين الثالث والرابع متخذة موقعها فى ضرب هذين السطرين، على حين جاء ضرب السطر الخامس مفاعيلن //٥/٥/٥، وجاء ضرب السطرين الأول والثانى مسبغًا أى دخلته علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب حفيف) مفاعيلان //٥/٥/٥٥.

- وأكثر من ذلك ما نجد عند أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته "منتصف الوقت" من ديوانه "أشجار الأسمنت"؛ حيث يمزج بين مفاعلتن //٥///٥ التى هى من خاصة وزن الوافر، ومفاعيلُ //٥/٥/ التى هى من خاصة وزن الهزج، ومفاعيلن التى هى مشتركة بينهما، يقول :

(١٢) ١- كأني في انتصاف الوقت حين خرجت من ظلي

كأنني فنـ تصاف لوقـ ت حين خرجـ ت من ظللي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

٢- يعريني فراغ عاصف يلتف من حولي

يعرريني فراغن عا صفن يلتفـ فـ من حولي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣- كأني في انتصاف الوقت أولد أو أموت

كأنني فنـ تصاف لوقـ ت أولد أو أموت

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعـ

٤- كزهرة تشهق في منحدر السيلِ

كزهـ رتن تشهـ ق في منحـ درسيلي

//٥ //٥/٥/ //٥/٥/ //٥/٥/٥

لتن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب التفعيلة المشتركة بين الهزج والوافر //٥/٥/٥ علـى هـذه الأسطر، ولم تظهر تفعيلة الوافر //٥///٥ إلا مرتين؛ إحداهما في السطر الأول والأخرى في السطر الثاني، على حين لم تظهر تفعيلة الهزج //٥/٥/ إلى مرتين متعاقبتين في السطر الرابع.

ب- لاحظ اختلاف عدد التفاعيل في كل سطر.

جـ- السطر الثالث مدور.

د- يغلب الضرب مفاعيلن //٥/٥/٥ على أسطر النص التي لم يدخلها التدوير.

- وقد يبلغ التداخل مداه في بعض نماذج الشعر الحر ويمتزج الهزج بالرمل بالوافر في نص واحد، على نحو ما نجد عند نازك الملائكة في قصيدتها "الملكة والبستان"، تقول :

(١٣) ١- أرضه تبر وأسرارْ

أرضهو تبـ	رن وأسرارْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥٥
فاعلاتن	فاعلاتان

٢- وفيه تثمر النارُ

وفيهى تثـ	مر نارُ
//٥/٥/٥	//٥/٥/
مفاعيلن	مفاعيلُ

٣- سيولاً من تسابيح وليمون وأسلحة وثوارٍ

سيولن من	تسابيحن	وليمونن	وأسلحتن	وثووارن
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥/٥
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعلتن	مفاعلين

٤- وفيه يدفن الضوء إلى قلب العناقيد

وفيهى يد	فن ضضوء	إلى قلب لـ	عناقيدى
//٥/٥/٥	//٥/٥/	//٥/٥/٥	//٥/٥/٥
مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلن

٥- وتخضل المواعيدُ

وتخضلل لـ مواعيدو

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن

٦- تدوس الريح إذ تعبر في المرج سجاجِيدَ

تدوس ررِيـ ح إذ تعبـ رفلمرج سجاجِيدَ

//٥/٥/٥ //٥/٥/ //٥/٥/ //٥/٥/

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ

٧- من العشب الطرى

من لعشبـط طرى

//٥/٥/٥ //٥

مفاعيلن مفا

ملاحظات إيقاعية :

أ- ظهرت تفعيلة فاعلاتن /٥//٥/٥ في الجزء الأول من السطر الأول وتفعيلة فاعلاتان /٥//٥/٥ في ضرب السطر الأول، وتفعيلة مفاعيل //٥/٥/ في ضرب السطر الثاني، والأجزاء الثلاثة الأخيرة من السطر السادس. وظهرت تفعيلة مفاعلتن //٥///٥ في الجزء الرابع من السطر الثالث، أما باقي أجزاء النص التي يبلغ عددها إحدى وعشرون تفعيلة فقد جاءت من تفعيلة مفاعيلن //٥/٥/٥.

ب- تفاوت عدد تفاعيل كل سطر.

جـ- لم يظهر التدوير في النص.

د- تنوع الضرب بين فاعلاتان /٥//٥/٥٥ في السطر الأول، ومفاعيل //٥/٥/ في السطرين الثاني والسادس،ومفاعيلن //٥/٥/٥ في الأسطر الثالث والرابع والخامس، ومفا //٥ في السطر السابع، مع ملاحظة عدم بروز روى واضح للأسطر.

وعلى هذا النحو تبدو تلك المساحة الواسعة من الحرية التي تمتع بها شعراء قصيدة التفعيلة في إطار من التزام الأصول الإيقاعية الأساسية لموسيقى الشعر العربي مما يسمح لنا بالقول بأن موسيقى الشعر الحر لا تعد خروجًا على الموروث الموسيقي للقصيدة العربية، وإنما هي في حقيقة الأمر تعديل لمسار هذا الموروث وتطوير لمفرداته وآلياته.

الفهـــرس


